НИКОЛАЙ ВАЩИЛИН

Мы умирали по воле режиссеров

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

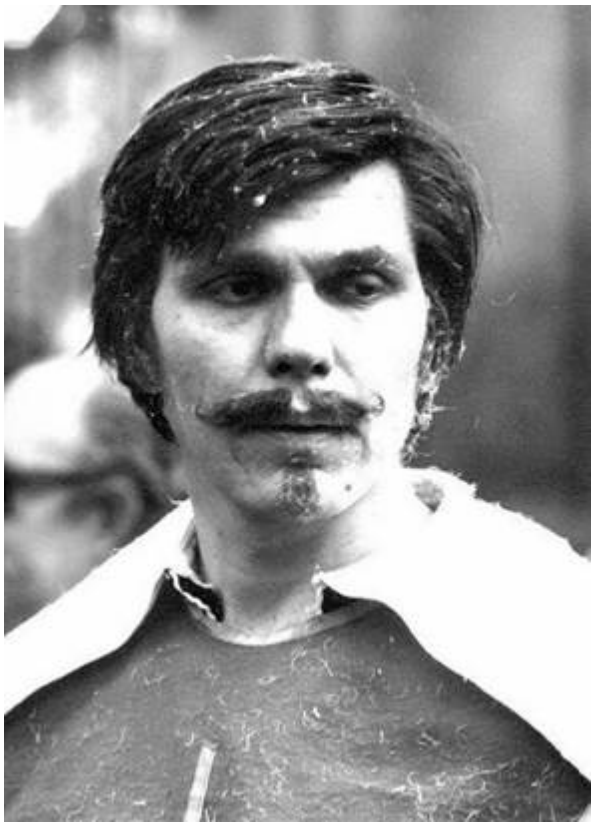
Николай Ващилин - член Союза кинематографистов России, каскадёр, мастер спорта СССР по борьбе самбо, доцент, к.п.н., рассказывает в своей книге «Мы умирали по воле режиссёров» о профессии каскадёра и своих работах в кино с 1963 по 1996 годы, включая такие фильмы, как «Белое солнце пустыни», «Д'Артаньян и три мушкетёра», «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», «Остров сокровищ» и многие другие киноленты СССР.

- Николай Ващилин
  -
  - Вместо предисловия
  - От автора
  - Как погибают, оставаясь живыми, каскадёры
  - Каскадёры в СССР
  - Зарождение профессии каскадёра
  - Из истории трюков в кино
  - Угол падения
  - Школа Массарского
  - Они снимались за Родину
    - Мальчики для битья
    - Спасибо, что живой
    - Республика Шкид
    - Белое солнце в пустыне
    - Дорогой на Берлин
    - Операция «С новым годом!»
    - Макарыч
    - На просторах Даурии
    - Рождённая беспощадной революцией
    - Голова Горгоны
    - Ярославна, королева Франции
    - Они снимались за Родину
  - Король Лир
  - Звезда пленительного счастья
    - Мальчики для битья вдруг стали каскадёрами
    - Гонщики
    - Сломанная подкова
    - Дела давно минувших дней
    - Блок Ада
    - Чужой среди своих
    - Курс трюковой подготовки
    - Тиль

- Романс Кончаловского
- Сержант милиции
- Звезда пленительного счастья

- Робин Гуд
- Песнь о Высоцком
- Сибириада
- Андрон Кончаловский
- Красные колокола, которые потрясли мой мир
- Ленин тоже был в Париже
- ФЭКС крэкс КГБэкс
- На службе у Петра Великого
- Неспетые песни о трюках
- Три мушкетёра одесского разлива
- Смертельная схватка Холмса и Мориарти
- Остров моих сокровищ
- Восемь с половинкой
- Дама с чужой собачкой
- Михалков с ургой
- Не бейте евреев, они хорошие
- Последний «Святой»
- Список использованной литературы
- Фотографии

Николай Ващилин
Мы умирали по воле режиссёров



Вместо предисловия

Пара слов об авторе, моем соратнике и товарище. Николай Ващилин - один из самых известных и надежных режиссеров-постановщиков трюковых эпизодов и сцен в нашей стране. Его фантазия устроена так, что она, как пазлы составляет трюки в сцены, точные по стилистике. Каждый раз он безошибочно угадывает неповторимую интонацию самого фильма, мало того, ему часто удается через трюк выразить образ и характеристику персонажа. Он не просто создает головокружительные трюки, он создает образы. Это редчайший и очень ценный дар в его профессии. Биография Николая, как бесценные подвески королевы Анны, сверкает названиями выдающихся фильмов, именами популярнейших в нашей стране режиссеров и актеров. Его мастерство сделало многих исполнителей мастерами трюка. Я уверен, что его искренняя книга (потому, что не искренним он быть не умеет) вызовет огромный интерес и станет настоящим подарком для любителей кино.

Кинорежиссер, художник, сценарист, заслуженный деятель искусств Георгий Юнгвальд-Хилькевич

Предисловие к повествованию Николая Ващилина

«Мы умирали по воле режиссёров»

Самый страшный ужас, который я могу себе представить, самое тяжкое испытание - это необходимость выбора между своей жизнью и жизнью кого-то из близких мне людей. Я покрываюсь липким потом, когда думаю о подобной необходимости.

Пожертвовать своей жизнью можно инстинктивно. Смог бы я сделать это сознательно? Где-то у той последней черты, где возникает человек как существо, способное на самопожертвование, там прекращается великий инстинкт самосохранения и начинается чудо. Если не сумасшествие. Часто ли мы заглядываем в те самые бездны своей души и совести? В те темноты, где живёт та самая тварь дрожащая. Страшно туда заглянуть! Где оно, величие духа, когда пистолет приставлен к виску? Мне не выпадало проверить это на деле, узнать, каков я на самом деле, - пока повезло. Повезло тому, кто может тешить себя иллюзией о своей моральной цельности.

Я знаю людей, которые рисковали своей жизнью на моих глазах, и даже по моему повелению. Мотивы их поступков мне не понятны. Но это не деньги. Хотя не знаю... Именно о таких мотивах пишет в своей книге Николай Ващилин - Каскадёр, который работал на моих кинокартинах «Романс о влюблённых» и «Сибириада».

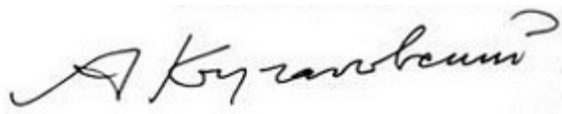
В 1974 году, когда я снимал «Романс о влюблённых», мне понадобилось в сцене драки братьев разбить головой стекло в электричке. Когда Коля выполнил этот трюк у нас на глазах, я думал он погиб. У меня всё опустилось внутри, но это была чистая техника, профессионализм. Спустя два года я пригласил Колю для постановки трюков в четырехсерийной эпопеи «Сибириада». И хотя в то время по Мосфильму бегали группы каскадеров, предлагая свои услуги, я предпочел пригласить Колю. В «Сибириаде» предстояло снять сцены с пожаром и дракой на берегу реки, которые по своим эффектам должны были соответствовать мировому уровню. Коля человек творческий, и мы с ним придумали много того, что помогло это осуществить. Отдавая в его руки для выполнения трюков в огне , в воде и на высоте таких актеров, как Виталия Соломина, Никиту Михалкова, Сергея Шакурова, Александра Потапова - я был абсолютно уверен в их безопасности.

В дальнейшем я рекомендовал Колю Сергею Бондарчуку для работы над «Красными колоколами», американцам Марвину Чолмски и Лоуренсу Шиллеру на «Петре Великом», и слышал от них восторженные отзывы. Я видел его работу в картинах «Король Лир» Григория Козинцева, «Урга - территория любви» Никиты Михалкова, в популярных кинокартинах «Д'артаньян и три мушкетера», «Приключения Шерлока Холмса и

доктора Ватсона», «Остров сокровищ», «Легенда о Тиле», «Стрелы Робин Гуда» и многих других.

Надеюсь, что книга Николая Ващилина о работе режиссеров, актеров и каскадеров в кино будет интересна не только кинематографистам, но и широкому кругу читателей.

Кинорежиссёр Андрей Кончаловский



От автора

Я прожил свою жизнь в послевоенном Ленинграде, вновь ставшим Санкт-Петербургом. Рос с бандитами «Васьки», занимался самбо и дзюдо в одном спортклубе с Вовой Путиным. Подрабатывал в кино каскадёром, освобождаясь от основной работы, ради заработка и встреч — с Володей Высоцким, Василием Шукшиным, Олегом Янковским, Василием Ливановым, Олегом Борисовым, Михаилом Боярским, Никитой Михалковым, Марчелло Мастроянни и другими известными актёрами. Был проректором по учебной работе всесоюзного института повышения квалификации профтехобразования, позже работал в руководстве компании ТРИТЭ Никиты Михалкова и директором баскетбольного клуба "Спартак". Строил коммунизм на благо советского народа, защитил диссертацию и получил степень кандидата педагогических наук, вёл курс трюковой подготовки в должности доцента Академии театрального искусства / ЛГИТМиК/.

Тридцать лет своей жизни по совместительству с основной работой я участвовал в трюковых съёмках, а основную работу доцентом в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии я посвятил разработке программы трюковой подготовки актёров и обучению по этой программе студентов и вольнослушателей, членов спортклуба института. В книге я попытался сделать литературный обзор по истории профессии каскадёра и рассказать о личном опыте участия в трюковых съёмках.

Как погибают, оставаясь живыми, каскадёры

Это первая статья Мая Начинкина в журнале Советский Союз, № 6, 1974 с подачи А. С. Массарского о группе каскадёров, которую я с 1971 года начал тренировать в Пушкине по комплексной программе каскадёрского пятиборья и А. С. Массарский, сначала принял это с ревностью, жаловался Володе Кодинцеву, старосте секции самбо ЛОС ДСО «Труд» на то, что я там задумал против него "подлянку», а потом, смекнув, сделал статью про себя — великого тренера каскадёров — наставника бесстрашных. Никому и в голову не приходило спросить хотя бы о том, где он брал время тренировать по самбо сборную ЛОС ДСО «Труд», участвовать в съёмках и разрабатывать "Баню в чемодане"? Статья эта целиком и была полностью скомпилирована со статьи Михаила Беленького о Жиле Деламаре, опубликованная в журнале "Вокруг света", № 7, за 1971 год, которую я нашёл в библиотеке и показал Массарскому. Тем более, что в пригород Пушкин путь не близкий. Да и надо было научиться самому ездить верхом, падать с высоты, фехтовать, драться, гореть в асбестовом костюме. А как пишет сам Александр Самуилович в своей книге "За кадром и в кадре", спорт в секции Князева он оставил с первых тренировок из за болезни желудка и разряда выполнить не успел. В свои двадцать лет, без спортивного разряда он пишет, что стал тренером в Доме офицеров /СКА/ и участвовал в киносъёмках фильма "Звезда", куда были приглашены для демонстрации боевого радела известные самбисты общества "Динамо" — мастера спорта СССР. Газетная ложь уже тогда в 1970-е годы была мощным оружием создания имиджа человеку и оболванивания читающего и доверчивого, как дети, нашего народа. Если написали в газете, а ещё круче показали по телеку, то так оно и есть, там врать не могут по определению.

А как раз там то и врали. И про коммунизм, и про всё на свете. А. С. Массарский понимал это и умело этим начал пользоваться. Сегодня он и сам верит во все легенды, которые создал о себе при помощи беспринципных журналистов. Я же, понимая необходимость специальной подготовки к съёмкам и насмотревшись на съёмках "Трёх толстяков", «Каин XVIII», "Даурии" и «Короля Лира", "Блокады" кошмарных случаев /как в этой статье, про горящие вагоны/, начал тренироваться кроме самбо — историческому фехтованию у И. Э. Коха в ЛГИТМиКе,

верховой езде и вольтижеровке у Ю. С. Смыслова в Сестрорецке, акробатике у Леонида Орешкина в бассейне общества «Спартак».

Обучение на дневном отделении ЛИАПа это позволяло, расписание у меня, как у члена сборной СССР, города и института — было свободное. Кроме того в ЛИАПе была отличная кафедра физкультуры, где в перерыве между лекциями можно было тренироваться по любому виду спорта. Тем более, что в 1966 я уже выполнил норматив мастера спорта СССР по самбо и входил в элиту спортклуба ЛИАПа. На тренировки в конную школу я ездил сначала в Пушкинские парки к Юрию Петрову, а потом после его смерти в 1971 году — к Анатолию Ходюшину, который встал на его место и подключился к нашим тренировкам с Володей Багировым, Володей Шавариным, Юрой Верёвкиным, Лёней Орешкиным.

Юра Верёвкин познакомил нас с главным тренером сборной города Ленинграда по ралли Лёней Рабиновичем, который с радостью принимал нас на своих тренировках на мототреке в Сосновском лесопарке. Лёня Орешкин выкраивал для нас время в конце дня в бассейне "Спартак", где он работал тренером по прыжкам в воду и на платных группах. В зале дзю-до "Зенита" на пр. Кима, 1 я кроме своих спортивных тренировок работал тренером на платных группах с детишками и тоже имел возможность организовать тренировку каскадёров. Кроме того по утрам в зале борьбы ЛОС ДСО «Труд» на Декабристов, 21 я вёл секцию карате, куда приглашал своих друзей и знакомых. Там тоже оставалось время для внеурочных занятий по трюковой подготовке.

Заниматься трюками с горением мы ходили в Пожарное училище, Институт огнеупоров и на стадион "Динамо", где тренировались спортсмены по пожарно-прикладному спорту. Один из моих учеников Гена Петров работал в институте огнеупоров и под большим секретом раздобыл для нас новейшую огнеупорную ткань "тулен", из которой мы на Ленфильме пошили себе огнеупорные костюмы. Таким образом, благодаря советской власти и нашему энтузиазму база для тренировок по трюковой подготовке была великолепная.

Исторический экскурс в профессию каскадёров всего мира показывал, что везде и всегда преобладала узкая профессионализация в исполнении трюков. Появились группы трюкачей-конников /индейцев/ у Буффаллло Билла в Америке, Франции и позже в СССР. Конные цирки были популярны во всём мире. Но им и в голову не приходило пересаживаться в автомобили и переворачиваться в них десятки раз.

Гимнасты и канатоходцы выполняли свои, хорошо

натренированные трюки, получали свой гонорар и проваливали со съёмочной площадки. Любой цирковой артист, готовит свой номер узкой специализации и не претендует на номер другой профессии. Любой, кроме клоуна. Клоуну нужно уметь делать всё. Чтобы легко передразнить любого из артистов, выступающих в программе. Клоун в цирке — это и есть прототип каскадёра.

Стать универсальным спортсменом, многоборцем было почётно со времён греческих олимпиад, где наибольшим уважением пользовался чемпион в Пентатлоне /пятиборье/- бег, прыжки, борьба, метания, скачки. Чемпион по пентатлону был самой героической и уважаемой фигурой Греции. Но не только мальчишеское тщеславие подтолкнуло меня к созданию группы таких универсальных каскадёров, которые легко могли бы выполнить разные трюки. А этих трюков со временем выделилось около пяти видов: высотно-акробатические, конные, автомобильные, подводные, огненно — горящие и боевые искусства. Все эти виды объединяло финальное и, пожалуй, главное действие каскадёра — падение.

Школа падений, страховки, подстраховки — это основное ремесло каскадёра, которому он должен учиться и постоянно совершенствовать своё мастерство. Этими упражнениями лучше всего владеют борцы самбо и дзю-до и акробаты, прыгуны в воду и прыгуны на батуте. У них хорошо натренировано умение поворачивать своё тело в пространстве и приземляться на страховку в нужном безопасном положении. И начинается всё с отбора, то есть с того природой данного свойства вестибулярного аппарата и мышечной координации, которая со временем может улучшиться от тренировок. Если природа человека этим качеством обделила, тренироваться ему бесполезно, а заниматься таким ремеслом — опасно.

Природа нас делает такими, какими ей захочется, а нам такого и не снилось. Один человек цепенеет на высоте или при виде змеи, другой ловко хватает её за хвост и с любопытством разглядывает узоры её чешуи. Всё заложено в психике и биохимических процессах индивида. Одни от природы агрессивны и у них в время опасности вырабатывается преимущественно норадреналин, другие цепенеют от страха и избыточный адреналин сковывает их мышцы и нарушает координацию. Отбор по профессиональным качествам, заложенным природой — очень важный и ответственный этап.

Выдумка создать небольшую, способную выполнить любую работу, команду каскадёров пришла в мою голову не в самый удачный момент. Дело это оказалось бесперспективным и не единственно возможным. Повторяю, мировой опыт говорил об

обратном.

Старший тренер ЛОС ДСО «Труд» Александр Массарский тоже не занимался этим по правильным и продуманным соображениям. Дело в том, что решить задачу привлечения каскадёров разных специализаций — задача координатора трюковых съёмок. Почему — то в СССР, с подачи тщеславных бригадиров спортивной массовки, их стали называть постановщиками трюков. Казалось более важным, приближенным к постановщику всей кинокартины. Пригласил конников, отснялись, уехали. Пригласил фехтовальщиков, отснялись, уехали. Никто на координатора не давит, не качает свои права. Да и каскадёр — слово французское, в США этих людей называют стантмен, хотя смысл остаётся один и тот же — человек — трюкач, исполнитель всяких опасностей, рискующий жизнью.

А вот когда я создал универсальную команду каскадёров, каждый начал выделывать из себя главаря и плести интриги, чтобы захватить власть в команде, а потом и на всём кинорынке. То же творилось и в советском цирке. Но у циркачей были гораздо более серьёзные деньги и валюта от заграничных гастролей. Хотя жажда власти стоит везде запредельно высоко.

Оплачивался труд постановщика трюков в разы больше, а риска было — в разы меньше. А мысль была благая — создать дружную команду ребят под моим началом. Работали, потели, рисковали, а слава доставалась только одному. Она-то, слава, и встала поперёк горла этой прекрасной идее.

Первая моя команда просуществовала с 1971 до 1976 года. Сдружились мы во время съёмок фильмов «Даурия», «Сломанная подкова» и договорились вместе тренироваться. Отработали на съёмках «Блокада» и показали свои первые умения и навыки падать, гореть и драться. Юра Верёвкин, Лёня Орешкин, Володя Шаварин, Володя Багиров, Олег Василюк, Борис Василюк, Толя Ходюшин… Несколько позже я подговорил Колю Сысоева, появился конник Саша Филатов.

С 1973 года я работал по совместительству на кафедре физвоспитания Ленинградского института театра, музыки и кинематографии и мог приглашать в секции спортклуба по разным видам спорта для занятий общей /на основе комплекса Готов к труду и обороне СССР/ и профессионально-прикладной физической подготовкой /трюковой подготовкой актёра/ любого гражданина СССР. Денег на физическое воспитание народа государство не жалело.

На съёмки фильма «СИБИРИАДА» в 1976 году пришлось набирать новичков. Вторая команда, куда вошли новички Володя Севастьянихин, Слава Бурлачко, Дима Шулькин, Георгий Старов,

Саша Филаретов, Филипп Школьник, Сергей Рыкусов лопнула в 1982 после съёмок фильма «ОСТРОВ СОКРОВИЩ» и анонимки в ОК КПСС и в КГБ на меня, после которой сорвалась моя годичная стажировка у каскадёров Франции Реми Жульена, Рауля Бийре, Аугусто Буала, Жака Лекока, Клода Карлье, Франсуа Надала, Ивана Шиффре и, конечно, у Жана-Поля Бельмондо.

Третья студия, собранная мною под эгидой Ленфильма и киношколы Кадр, после захвата власти у консультанта по трюкам М. М. Боброва /ставленника от КГБ по протекции В. В. Путина, его ученика по кафедре физического воспитания ЛГУ в 1970–1975 годах/ с Юрой Верёвкиным, развалилась в клочья в 1984, когда после ряда подмётных писем в органы правопорядка группы Олега Корытина и Коли Сысоева они захватили власть на Ленфильме и все мои ученики перешли на работу в их группу.

Подготовка каскадёров в моих студиях велась по принципу подготовки пятиборцев и включала занятия бегом по пересечённой местности, прыжками, плаваньем, стрельбой, акробатикой, дзюдо, карате, боксом, фехтованием, верховой ездой и вольтижеровкой, работой с огнём, работой с транспортными средствами, высотные падения. Под моим руководством работали преподаватели института по всем этим дисциплинам, а сам я вёл дзюдо, рукопашный бой и постановку трюков в различных этюдах. Для студентов — актёров института такая программа четырёхгодичного и двухразового в неделю тренинга позволяла воспитать в них большой арсенал навыков и умений, развить физические качества и, особенно, ловкость, способность к импровизации. Так и организовалась профессия каскадёра в СССР в 1970-е и 1980-е годы.

Каскадёры в СССР

На первый взгляд название этой главы парадоксально. Мы привыкли к определенному представлению о каскадерах. Их ремесло окружено особым ореолом, его считают профессией индивидуалистов, людей, которые живут своей жизнью, рискуя ею, и рискуют ею ради денег. Деньги им нужны для независимости. Подобное возможно только в условиях либеральной экономики. Каскадеров представляют себе антиподами государственных служащих, антибюрократами в высшей степени. Это скрытый смысл профессии, в которой главное — храбрость и личная инициатива, идущие рука об руку с возрождением рыцарского духа, где проступает, если и не настоящая идеология анархизма, то, по крайней мере, сентиментальные устремления противоположные коллективизму.

Тот, кто организовал в России переворот, а затем и новую империю СССР хотел воспитать новый народ, а поскольку народ ему достался безграмотный, то воспитывать Вождь его решил посредством цирка и кино. Так и говорил, что эти виды искусства для нас наиважнейшие. Немое кино и цирк демонстрировали, в основном, клоунаду и трюкачество, развлекающие безграмотное тёмное население. Артисты цирка и артисты театра и кино должны были уметь выделывать разные «кренделя» и трюки — это была основа их профессионального мастерства. Кстати, сходство в профессиях артистов цирка и каскадёров, очевидное. И те и другие выполняют опасные трюки, но определённых устоявшихся разновидностей — акробатические, гимнастические, конные, клоунада, дрессура животных, трюки с огнём, фокусы, метания ножей…. И те и другие ведут кочевой образ жизни, неприхотливы в быту. И те и другие побеждают в себе страх не ради денег, а ради геройства… чаще всего — скрытого.

Одним из основоположников трюкового искусства в СССР можно смело считать Аркадия Георгиевича Харлампиева, знатока борьбы и бокса, преподавателя театральных училищ Москвы 1920-х. Конечно были и Всеволод Мейерхольд, Григорий Козинцев, Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров, Всеволод Пудовкин, Сергей Юткевич, Анрей Ханжонков практиковавшие выступления в уличных театрах. Но именно он, Аркадий Харлампиев увидел эстетику зрелища в боксе. Именно он культивировал прикладную функцию спорта — бокса, фехтования, акробатики, преподавая их актёрам московии.

Реальными делами род Харлампиевых оправдывал свою фамилию, которая с греческого переводится как радостный свет. Многие ее представители были церковнослужителями, они своим образом жизни и делами были для окружающих примером высокой духовности и культуры.

Георгий Яковлевич Харлампиев, отец Аркадия, был первым представителем династии, который не пошёл по пути, проторенному многочисленными поколениями его предков, и предпочел карьере священника государственную службу. Проявляя отменную добросовестность во всех поручаемых ему делах, он постепенно продвигался по служебной лестнице и со временем получил чин надворного советника, что по тогдашнему табелю о рангах соответствовало подполковнику и давало личное дворянство. Такой переход с одного социального уровня на другой, без опоры на родственные связи и знакомства, за счет природного интеллекта, тоже можно расценивать как путь воина.

Затем ему предложили место в институте физической культуры, где до конца жизни он занимал должность доцента на кафедре защиты и нападения. И где бы Аркадий Георгиевич Харлампиев не работал, всюду пропагандировал он бокс как «могучее средство физического воспитания, зрелищно-игровое мероприятие и средство самозащиты». Он воспитал множество прекрасных спортсменов и просто здоровых людей, внес значительный вклад в теорию и методику, вошёл в историю спорта как прославленный русский атлет. Наверное, можно с уверенностью сказать, что вся его жизнь — проявление пути воина.

Каскадёр — профессия свободного, вольнодумного героя. Его работа не регламентирована государственным планом. Каскадёр выполняет трюк в одном фильме и может долго не иметь другого контракта. Как в этом случае быть каскадером в СССР? Какова может быть социальная мотивация при том, что все в стране являются государственными служащими и получают фиксированную зарплату? Работать можно до седьмого пота, до разрыва аорты, но на одном рабочем месте и получать одну зарплату. А то с двух зарплат можно и разбогатеть. Работать в цирке, театре ещё удавалось стабильно. Но каскадёрам в кино в советское время работу предлагали раз в год по обещанию. Фильмов с трюками было очень мало, а с годами становилось всё меньше. Поэтому сформировалось отношение к каскадёрам, как к залётным героям, которые от любопытства и тщеславия, могли сорваться с основного места работы и, почти за почётную грамоту, звиздануться об землю с пятого этажа. Отряхнуться, поблагодарить за доставленное удовольствие и убежать к своему

станку или кульману, доделывать коммунизм на полном серьёзе. Делу время — потехе час!

Тем не менее, каскадеры в России не только есть, не только были, поскольку требования кино не зависят от режимов, но в основном эти-то требования и ценились Советами.

Что они понимали под ремеслом каскадера? Их представления высветят с другой точки зрения реальное положение и назначение наших собственных каскадеров в странах капитализма, в странах свободной конкуренции.

Революция Советов была не только революцией политической, в узком значении этого слова, она также была революцией художественной и культурной, и готовилась она в обществе заранее.

Именно в России /правда было это и в Мексике/ появились первые абстрактные картины, абстрактные скульптуры, а также большое число художественных авангардистских, а зачастую и экстремистских, направлений. Казимир Малевич и Пётр Кончаловский, Василий Кандинский и Марк Шагал, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн открывали и утверждали новые формы искусства.

Революционерам хотелось взорвать все традиционные формы в культуре, которая, по их мнению, была проводником буржуазной идеологии.

В первые годы после революции в мире интеллектуалов и артистов царит небывалое брожение умов. Им затронуты все области, и сценическое искусство не является исключением.

Революционеры сразу понимают важность того места, которое следует занимать кино и театру как средствам пропаганды и воспитания масс. Цирк, площадное искусство, яркий жест, действие, трюки… Эксцентризм! А не нудные размусоливание декадентов.

С другой стороны, на них произвел весьма благоприятное впечатление новый для этого времени жанр, недавно зародившийся во Франции и Америке, «сериал», или многосерийный фильм, в котором разворачивались приключения, и приключения невероятные, чередующиеся с трюками, о которых мы говорили выше.

И для того, чтобы изгнать и устранить традиционные формы искусства, эти теоретики-революционеры задумали создать «тотальное действо». Они хотели создать зрелище с использованием всех возможных аттракционов, речь шла о привлечении и объединении в едином синтезе элементов спорта, цирка, мюзик-холла, пантомимы, танца, реалистического кино

для нужд и кино, и театра.

Сергей Эйзенштейн поставил пьесу, в которой сцена, вместо привычной горизонтальной площадки, была расположена вертикально и представляла собой сетку. Актеры висели на ней во все время действия и перемещались, подтягиваясь на руках, как на каком-нибудь экране.

Эйзенштей гордился также тем, что поставил первую театральную пьесу, вобравшую в себя настоящее спортивное зрелище. Речь шла о пьесе по мотивам рассказа Джека Лондона «Мексиканец». В классической постановке состязание по боксу должно было происходить за кулисами. А у Эйзенштейна каждый вечер происходит настоящий боксерский бой, впрочем, один и тот же, но совершенно отлаженный и со специально тренированными актерами.

Попытка «тотального действа», «постановки аттракционов» (аттракционов в своем примитивном смысле: того, что привлекает зевак, или зрителей, являющихся определяющим элементом зрелища) требовала нового понимания ремесла актера.

Если в спектакле ставятся боксерские состязания, цирковые номера и т. д., то есть если он состоит из элементов спорта, танца, акробатики, пантомимы, ясно, что драмы из жизни света будут выброшены вон.

Понятно, к чему придет спектакль, если отказаться от традиционных концепций и сфокусироваться на физической форме. Концепция актера теперь — это концепция каскадера.

Вот в чем парадоксальность ситуации: разработка теоретических основ профессии каскадера принадлежит революционерам из совдепии. Поэтому, казалось, им удастся избежать всех сложностей, с которыми столкнулось и которые должно было преодолеть западное кино, осваивая эту профессию.

Сперва первый теоретик постановок по-американски, Лев Кулешов, доказывает, что актер, каким его привыкли видеть, больше не нужен. Его опыт носят название «эффекта Кулешова». Фильм, который он показывал в одном из кинозалов, был построен целиком на монтаже. Он воспользовался фотографией актера Мозжухина, которую выбрал по причине ее полной невыразительности.

В конце сеанса все поздравляли Мозжухина с его тонкой игрой и даром великого актера. Зрители клятвенно уверяли, что видели, как он улыбается, таращит глаза, сдерживает слезы. А ведь это было совершенно невозможно, поскольку речь шла об

одной и той же неподвижной фотографии актера, где выражение его лица было совершенно нейтральным /Клейман М./.

Это может показаться удивительным, однако любой из нас обманулся бы таким же образом, потому, что эффект этот из разряда оптических иллюзий. И кино обладает именно таким воздействием на эмоции. Подобные эффекты встречаются во всех фильмах, смысл действию придает вся сцена в целом, и зритель проецирует на личность актера свои собственные чувства. Он видит, что актер реагирует так, как он сам бы реагировал или хотел бы реагировать на его месте. Играет на руку и то, что при условии искусного монтажа, зритель, захваченный интригой, не имеет возможности всматриваться внимательно.

Кулешов пользовался и другими подобными эффектами.

Например, на экране было видно, как одевается женщина, надевает чулки, платье, шляпку, красится и т. д., а на самом деле, было отснято десять женщин, каждая из которых выполняла какую-то часть общего действия. Из ног одной, рук другой, шеи третьей женщины составлялся таким образом в памяти зрителя этакий монстр или же идеальная модель, а зритель думал, что видит только одну женщину.

Лев Кулешов организовал школу, где физической технике актёра придавалось большое значение и это называлось «лабораторией Кулешова». По его замыслу, здесь изгоняют всякое комедийное искусство, всякую психологическую выразительность, и наоборот, придают большое значение спортивным тренировкам, боксу и акробатике. В его лаборатории учатся и работают Всеволод Пудовкин и Борис Барнет, великолепные спортсмены, боксёры, впоследствии прославившие советский кинематограф.

Лев Кулешов пытается заменить актера тем, что он называем «живой моделью» (по этому поводу можно вспомнить те трудности, с которыми сталкивался Джо Хаммэн, когда работал мимом с традиционными актерами и его авангардистские предчувствия). Он обучает своих учеников всем выразительным движениям тела, запрещая им играть комедию.

Эта идея живой модели продолжит свое существование. Сергей Эйзенштейн, который был одним из величайших постановщиков в кино, в некоторых из своих произведений сократит еще больше значимость актера. Он будет обращаться к уличным прохожим, людям из толпы, из масс, он назовет это «типажами». Так был снят фильм «Да здравствует Мексика!», героем которого был сам мексиканский народ, или «Броненосец Потёмкин», действующими лицами которого являются скорее группы людей, а не отдельные личности.

(Примечание о типажах: это еще один из «аттракционов», как

и площадные спектакли.)

Из лаборатории Льва Кулешова вышли постановщики Всеволод Пудовкин и Борис Барнет /Дед Барнета, кстати, был родом из Англии, а Борис Барнет, пройдя подготовку у Аркадия Харлампиева, боксировал, выступая в боях в саду Эрмитаж в начале 1920-х годов/. Из студии Григория Козинцева и Леонида Трауберга ФЭКС вышла Елена Кузьмина, Сергей Мартинсон и Сергей Герасимов, сыгравший множество трюковых ролей в фильмах 1924, 1926 годов Г. Козинцева и Л. Трауберга и подаривший миру постановку фильма "Тихий Дон" по Михаилу Шолохову /1957/.

Во времена «экспериментальной лаборатории» русские фильмы, находившиеся под сильным влиянием «сериалов», были бурлескными фельетонами, содержание которых в самом общем виде можно свести к борьбе против капитализма, но при этом приключения в них были крайне насыщенными и динамичными.

В этих фильмах многое было от цирка, как, например, в знаменитом фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» /май, 1924 года/, где шпион — капиталист в любых условиях, носится ли он по крышам или плетет интриги в посольствах, появляется в смокинге и шляпе-цилиндре. В фильме Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Похождения Октябрины», премьера которого состоялась в октябре 1924 года в зале бывшего Дворянского собрания в Петрограде актёры во главе с Сергеем Мартинсоном виртуозно рисковали на колонаде Исаакиевского собора. Большинство этих фильмов были акробатически-политическими бурлесками, пропитанными авантюрным духом.

Эта группа творцов /Л. Кулешов, Б. Барнет, В. Пудовкин, Г. Козинцев, С. Герасимов и другие актёры/ восставала против любой драматизации жеста, любой формы выражения чувств, любых проявлений эмоций со стороны актера. А если это и происходило, то сопровождалось у публики взрывами хохота. Можно рассматривать "Лабораторию Кулешова" и ФЭКС /Фабрику эксцентрического актёра/ Г. Козинцева и Л. Трауберга как прямую противоположность «студии актера» Константина Станиславского, его последователей Ли Страсберга и Михаила Чехова, продолживших дело в Нью-Йорке.

Открещиваясь от драматизации, от использования жестов, сообщающих о внутреннем мире персонажей, школа превозносила то, что ее адепты называли «рациональным движением» или же «биомеханикой» Инкижинова, знаменитого актера, сыгравшего в «Буре над Азией», считали в ФЭКСе спецом по биомеханике, что значило, например, что он после

опаснейшего прыжка мог сделать выпад ногой в физиономию другого актера.

Это направление — "Биомеханика", начавшееся при исследовании и поиске рациональной техники трудовых движений французским физиологом Этьеном Жюлем Мареем, породило в СССР сторонников замены спорта на упражнения трудового характера. Сторонником такой системы был и Всеволод Мейерхольд.

Все же до крайностей, характерных для лаборатории Льва Кулешова, где Борису Барнету было предложено перебраться по канату с дома на дом на уровне восьмого этажа, не доходило. Однако, считалось, что актер должен обязательно заниматься гимнастикой, акробатикой, фехтованием, боксом. Актеров драматического искусства тренировали как циркачей. Конечно такой набор учебных дисциплин требовал значительного времени занятий.

Целью не было сформировать каскадеров в чистом виде, но актеры должны были быть способны выполнить разнообразные каскадерские трюки.

Все это показывает, насколько искусство каскадера, которое можно было бы считать вторичным, стало фундаментальным для эстетики зрелища.

Отметим, и это важно, что физическое воспитание было обращено к постановщикам. Постановщики должны уметь выполнить все движения, которые они собирались потребовать от своих актеров. Они должны были точно показать, чего они хотят и, следовательно, в крайнем случае, быть в состоянии выполнить те же трюки, что и самые бесстрашные актеры.

На Западе акробатическое искусство не стало частью профессии постановщика, тогда как воспоминания советских режиссеров кишмя кишат описанием акробатических подвигов, которые им пришлось совершить ради съемок бурлескных фильмов.

Рассказывают, что С. Эйзенштейн и С. Юткевич перестали заниматься акробатическими трюками в тот день, когда они чуть не убили друг друга, выполняя особо опасное упражнение.

Режиссёр Сергей Герасимов вспоминает, что работавшие с ним и он сам в молодости, развлекались тем, что прыгали с семафора на проходящие поезда по Николаевской железной дороге вдоль Лиговского проспекта в Питере, где он жил.

Другой известный ныне режиссер, Григорий Александров, рассказывает, что выпрыгивал с четвертого этажа и приземлялся на едущие внизу машины. Всеволод Пудовкин прыгнул с четвёртого этажа во время съёмок фильма «Луч смерти» в плохо

натянутый зазевавшимися пожарниками тент и повредил спину.

Думаю, что это делалось под влиянием фильмов Чарли Чаплина, Бестера Китона и Гарольда Ллойда. Эти наши режиссёры Борис Барнет, Сергей Герасимов, Григорий Александров, Сергей Эйзенштейн, Сергей Юткевич, Аркадий Харлампиев, Глеб Рождественский, Алексей Лебедев и были первыми каскадёрами СССР. Но первым из них, указанным в титрах "Невероятные приключения мистера Веста в стране большевиков" Льва Кулешова, премьера которого состоялась в мае 1924 года, был Борис Барнет.

В октябре 1924 года в Петрограде состоялась премьера фильма Григория Козинцева и Леонида Трауберга "Похождения Октябрины", по рассказам очевидцев, напичканной трюками. Блистал на колонаде Исаакиевского собора в Петрограде Сергей Мартинсон, Сергей Герасимов и Елена Кузьмина. Но, к сожалению, лента не сохранилась и оценить её воочию, невозможно.

Не только режиссеры и актеры должны были совершать такие подвиги. Операторы во время съемки тоже иногда должны были предаваться подобным трюкам.

Как, например, операторы «кино-глаза» (предшественники «синема-верите», киноправды), так называемые «киноки», помешанные на кинематографе. По отношению к актерам они проповедовали еще более экстремальные взгляды: актеры были им не нужны вовсе. Они создавали киноправду и повлияли на возникновение идеи «типажа» у Эйзенштейна.

Душой движения стал Дзига Вертов, фильмы которого «Шестая часть суши», «Человек с киноаппаратом», «Энтузиазм» (последний очень понравился Чаплину) были настоящими удачами.

Эти киноки снимали сцены врасплох, живьем, и часто, чтобы добиться большей достоверности, не ставили об этом в известность снимаемых героев.

Естественно, это не всегда было просто, поэтому они были вынужден рисковать. Из-за Дзиги Вертова, снимавшего поезда, один кочегар даже уволился, потому что не мог видеть, как тот лежит на рельсах ради ненасытных аппетитов своей камеры, и боялся раздавить его при каждой съемке.

Можно только сожалеть о том, что на Западе на это смотрели иначе. Почти все постановщики и режиссеры «свободного мира» никогда не занимались акробатикой. И поскольку мало понимали в этих физических упражнениях, большинство из них были неспособны (и по-прежнему остаются неспособными) узнать и оценить возможности каскадеров, услугами которых пользуются.

В Европе и в США профессия каскадера долгое время была дискредитирована и до сих пор как бы запятнана некоторым презрением. Конечно начало этому положил подход к каскадёрам, как "мальчикам для битья", которых нанимали за доллар, чтобы набить ему морду по настоящему. Но, к счастию, эффект на экране это действо имело очень слабый, не впечатляющий.

В СССР, поскольку все актёры практиковали это ремесло, преследуя общую цель революционного искусства, оно утвердилось повсеместно как достойное. В то время как в западных странах ею занимались одиночки, которые не смогли вписаться в общество другим способом, без риска для собственной жизни.

Концепция воспитания актёров в странах капитализма была такой, что от актёра можно требовать все, что угодно, и который умеет делать все легко и без проблем, либо человеком, которому платят за то, что он может, по приказу, сломать себе шею.

Помимо недоразумений, возникающих в человеческих взаимоотношениях, другие несообразности возникают и в плане коллективной работы.

Часто режиссер предъявляет множество надуманных претензий к развитию сюжета и не знает, что может требовать от каскадера выполнения гораздо более зрелищных действий, которые к тому же подвергали бы самого каскадера меньшей опасности. Это слабое место в рамках художественной выразительности наложило ограничения на кинематограф. Цена подобного недосмотра в том, что фильмы устаревают и те фильмы, которые не уделяют должного места динамике действия выходят из моды быстрее прочих.

Вот почему история «каскадерских трюков» пошла в обратном направлении на Западе. Немало каскадеров, вынужденные продумывать самостоятельно сцены падений, драк, динамичных эпизодов из-за того, что режиссер технически не способен к этому, становятся, несмотря на свое изначально маргинальное положение, постановщиками приключенческих фильмов, это произошло со знаменитым Раулем Уолшем, а во Франции — с Клодом Карлье.

Западное кино эмпирически проходит путь, часто болезненный, чтобы на этой стезе прийти к тому же результату, что и русское кино: признать необходимость существования трюков и уважительного отношения к ним.

К чести русских режиссеров следует признать, что именно они с самого начала продумали эту проблему.

Начиная с этого момента открывается период, о котором мы знаем мало.

В 1937 году по велению И. В. Сталина Сергей Эйзенштейн приступил к работе над фильмом "Александр Невский". Не менее значимый исторический фильм "Минин и Пожарский" в том же году начал снимать Всеволод Пудовкин.

Съемки батальных сцен в «Александре Невском» были очень сложны. Трудность заключалась в том, что на крошечном участке нужно было по всем правилам военного искусства разыграть «Ледовое побоище», эпизод, который потом в фильме займет около сорока минут — время колоссальное. Лев Михайлович Доватор только окончил академию и получил назначение в Особую кавалерийскую бригаду НКО СССР. Потрудиться кавалеристам пришлось тогда немало. Командовал кавалеристами Константин Гаврилович Калмыков. Все шло хорошо, пока снимали статичные планы Черкасова. А когда приступили к батальным сценам, выяснилось, что кавалерист из нашего любимого актера, наверное, не получился бы. И если на крупных планах, как, скажем, в сцене въезда Невского в Псков, снимался сам Черкасов, то в батальных эпизодах мы, конечно, не рискнули сажать его на лошадь.

Кто его дублировал? Нет, не Доватор. Доватор, был консультантом у Эйзенштейна, готовил войска к съемкам, но в кадре его нет. Да и не мог он дублировать Черкасова по одной простой причине: слишком разного роста они были.

Дублера для трюковых съемок — драки, скачки — мы отыскали в массовке. Им оказался один из кавалеристов — молодой старший лейтенант, обладавший прекрасным ростом, великолепной фигурой и посадкой. Звали его Николай Иванович Бучилев. На одной из съемок подменили Черкасова — сняли на общем плане дублера, посмотрели на экране, никто не заметил «подвоха». А дальше уже снимался в сложных сценах Николай Бучилев. Кстати, в знаменитой сцене поединка русского князя с магистром в роли противника Александра Невского тоже снимался офицер-кавалерист Сурков. Войну он закончил генералом танковых войск. Прекрасно тогда справились со своей задачей наши кавалеристы. К сожалению, в кино они больше никогда не снимались.

С. М. Эйзенштейн из технических соображений решил снимать зимние сцены летом. Покровительство самого Сталина открывало большие организационные возможности. Сергей Эйзенштейн привлёк к подготовке батальных сцен известного боксёра, выпускника Главной школы физического образования трудящихся для системы Всевобуча 1920 года — Глеба Рождественского. Он провёл отбор среди желающих спортмсменов. Из 500 кандидатов — 40 были приняты. Из этих

сорока Сергей Эйзенштейн, совместно с организатором Глебом Рождественским, отобрал дюжину каскадеров для съемок «Александра Невского». Эти каскадеры понадобились ему для съемок боя на алебардах на мосту /эта сцена не вошла в фильм/ и, в особенности, для Ледового побоища, где были разбиты тевтонские рыцари.

Сцены снимались летом на площадке возле Мосфильма, которую асфальтировали, закамуфлировали под снег и лёд. Глыбы льда были искусственными, из белой фанеры и плавали в пруду. Эти глыбы расположили на затопленных понтонах, в нужный момент их тянули с помощью веревок. Тогда блоки наклонялись, и казалось, что лед раскалывается под тяжестью вооруженного человека и расступается под рыцарем, тонущим в волнах а блоки высвобожденные из-под этого веса, снова сходились над ним, стыкуясь подобно элементам пазла или переворачиваясь. Звучала музыка Прокофьева и эффект был потрясающий.

Однако хотя лед и был искусственным, доспехи искусственными не были. Кольчуги были не только стальными, они были настоящими, тринадцатого века, следовательно, весьма тяжелыми, как и шлемы с мечами, щитами и одеждой обеих армий. Понятно, что «тевтонские рыцари» быстро пошли ко дну, и группа, специально обученных ныряльщиков, вынимала из воды пруда каждого потопленного солдата.

За время съемок этого фильма Сергей Эйзенштейн, который не на словах стремился к исторической реконструкции и буквально опустошил государственные музеи. В перерывах между съемками красноармейцы в полной боевой готовности несли охрану вороха доспехов и средневековых одежд.

Нужно добавить, что Эйзенштейну к этому было не привыкать, поскольку после окончания съемок «Октября» хранитель Зимнего дворца утверждал, что даже большевистская революция причинила меньший ущерб по сравнению с киносъемкой: «И то правда, что революционеры вели войну не против экспонатов».

Такие же по сложности конные, акробатические и фехтовальные трюки исполнили те же специалисты — спортсмены Глеба Рождественского и кавалеристы Льва Доватора и в фильме Всеволода Пудовкина "Минин и Пожарский", хотя в титрах о них ничего не указано.

По сообщениям в прессе, воспоминаниям Сергея Юткевича, Василия Ливанова /а его отец Борис Ливанов играл там главную роль/, стилистике трюков можно с уверенностью это утверждать.

В фильме Всеволода Пудовкина «Суворов», снятом в 1940

году, изображающем основные перипетии биографии этого маршала во время французской кампании, съемочная группа столкнулась с похожими трудностями. Они снимали эпизод сражения в Альпах, «переход Чертова моста» (на самом деле съемки происходили на Кавказе на высоте 2000 метров). Схватка происходила на краю обрыва, обрыв был очень глубоким. И вместо убитых солдат использовали чучела, которые падали прямо в воду ледяной бурной горной реки, дело происходило, к слову сказать, зимой. Чучела стоили очень дорого, поэтому военные водолазы ныряли за ними. Естественно они нашли не все чучела.

Знаменитый боксёр-полутяжеловес 1930-х, выпускник циркового училища и соратник Глеба Рождественского, Виктор Лебедев сделал много сложных трюков, но однажды чуть не утонул на съёмках. По замыслу фильма Довженко «Повесть огненных лет» он должен был переплыть Днепр /действие в фильме происходит во время войны/. Одна из мин разорвалась слишком близко, лодка опрокинулась, и каскадера едва вытащили. Этот же сорокапятилетний Виктор Лебедев играл роль солдата в фильме Сергея Юткевича «Великий воин Албании Скандербег», на которого турки льют "кипящее масло" и его одежда была охвачена пламенем, но на нем была асбестовая защита.

Не будем забывать, что русские каскадеры были в большинстве своём — актерами. В начале 1920-х готовили актёров цирка и кино с такой программной установкой, что они должны сами уметь выполнять все трюки /в этом их профессия/. Режиссер Всеволод Пудовкин требовал от них, кроме прочего, активно участвовать в постановке и делиться всеми соображениями по поводу своих действий в батальных сценах.

Не каждый каскадер умел все, то есть не был универсалом. Была и специализация по виду трюков. Например, Петр Тимофеев, снявшийся более чем в сорока фильмах и выступавший, между прочим, дублером главного героя «Тихого Дона», был известным цирковым наездником в конном аттракционе Алибека Кантемирова. Он владел очень опасным трюком, в репертуаре русских трюков получившим название «купюра» (разрыв, разлом). Этот трюк существовал не только в России, но и в США в аттракционе об индейцах Буффалло Била, и осуществлялся экипажем тачанки, предшественницы танка, приводимой в движение четверкой лошадей, квадригой, которой особо тяжело управлять. Это римский и египетский тип упряжки. На двух колесах, закрытых броневой защитой и с местом для возницы, установили сверху пулемет Максим, там также было

место для одного-двух солдат расчета. Можно представить себе, какое колоссальное впечатление производили сотни таких повозок, мчащиеся во весь опор по бесконечным равнинами Украины или в степях Центральной Азии, выплевывая огонь из своих пулеметов. Точно такой же трюк выполнил американский каскадёр Джо Кенетт /сын Якима Кенета, делавшего трюки в фильме «Дилижанс» Джона Форда в 1939 году/ на римской квадриге в фильме "Бен-Гур" режиссёра Уильяма Уайлера в 1959 году.

Эти упряжки столь характерны для русской души; эти смертоносные квадриги — это целая эпоха героических кавалерийский атак, эпоха отрядов пулеметчиков.

«Купюра» происходит именно на такой неправдоподобной повозке, с помощью натянутых канатов, привязанных к передним ногам лошадей, нужно просто остановить лошадей, мчащихся галопом. Сама тачанка пролетает над лошадьми, а пулеметный расчет и возница отлетают более чем на 20 метров от места начала трюка.

До 1965 года основную трюковую работу в советских фильмах выполняли спортсмены — боксёры Бориса Барнета и Глеба Рождественского с 1924 года, самбисты и боксёры Аркадия Харлампиева с 1937 года, фехтовальщики Аркадия Немеровского и Ивана Коха с 1946 года, конники Али бека Кантемирова с 1949, разносторонние спортсмены и цирковые артисты Фирс Земцев и другие, состоящие на специальном спортивном учёте в актёрском отделе киностудий страны.

Их поиском занимались, как правило, ассистенты и вторые режиссёры кинокартин /Игорь Петров, Григорий Чухрай, Галина Бабичева, Наталия Терпсихорова, Борис Вельшер и другие/ и работники актёрского отдела. Часто на съёмочную площадку попадали случайные люди, которые не столько могли, сколько хотели поучаствовать в кинопроцессе.

Важным, для той поры, обстоятельством была возможность претендентов освободиться на время съёмок от основной работы. Это не могло не сказаться на профессиональном уровне трюковой работы и её безопасности.

В фильмах Всеволода Пудовкина "Минин и Пожарский" и Сергея Эйзенштейна "Александр Невский", проявили мастерство спортсмены группы Глеба Рождественского и кавалеристы полка Льва Доватора.

В фильме "Смелые люди" артисты конного цирка Али Бека Кантемирова, его братья Ир бек и Мухтар бек Кантемировы /а

среди них был и молодой Пётр Диомидович Тимофеев/ изобрели и повторили множество трюков с лошадьми, известными из американского кинематографа.

Ярким событием в работе над батальными сценами стал фильм Михаила Ромма "Корабли штурмуют бастионы", 1953 года, где постановкой трюков руководил молодой второй режиссёр, командир десантной роты во время Великой отечественной войны 1941-45 годов Григорий Чухрай, а вместе со спортсменами группы Глеба Рождественского опасные трюки выполняли артисты Сергей Бондарчук /матрос с флагом/, Георгий Юматов и другие актёры.

Высшим достижением постановки и исполнения трюков в советском кино стала работа спортсменов группы Глеба Рождественского в фильме Сергея Юткевича "Великий воин Албании Скандербег", где дрались самбисты Аркадия Харлампиева /он работал в театральном училище/, фехтовали актёры под руководством Аркадия Немеровского /работал в театральном училище/ и бывший боксёр-полутяж Виктор Лебедев /из группы Глеба Рождественского/ демонстрировал горение одежды на человеке с асбестовой защитой.

Этот фильм за батальные сцены был удостоен приза специальной технической комиссии на международном кинофестивале в Каннах в 1954 году.

5 ноября 1965 года на съёмках фильма "Директор" Алексея Салтыкова группа автогонщиков под руководством бригадира спортивной массовки, мастера спорта СССР Ефима Слепого и мастера спорта СССР по фехтованию на рапирах Владимира Балона, а при непосредственном участии Юрия Маркова, не проверившего поведение легковой машины Газ-А при изменённом угле трамплина /он подложил на песок бархана доски/, не загрузившего для равновесия багажник, перевернулась открытая машина и погиб актёр Евгений Урбанский. Возбуждать уголовное дела о краже денег у Е. Урбанского накануне съёмки и о его непреднамеренном убийстве даже не стали. Ограничились производственным расследованием несчастного случая на производстве. Поэтому виновным оказался только режиссёр фильма Алексей Салтыков, которого отстранили от съёмок фильма на полтора года. Да ещё Владимир Балон, претендовавший на роль организатора трюковых съёмок и пригласивший своего приятеля, автогонщика Ефима Слепого с соратниками, долго /а точнее до 1987 года/ был на Мосфильме персоной, не допускаемой к трюковым съёмкам.

По студиям страны прошёл "лёгкий шорох" и был выпущен циркуляр Госкино СССР об организации трюковых съёмок, в

котором исполнение трюков разрешалось мастерам спорта СССР по видам спорта и цирковым актёрам и регламентировалась оплата трюков в размере 10 рублей за съёмочный день. Это вызвало к жизни появление на Мосфильме консультанта по трюковым съёмкам, которым стал милицейский полковник в отставке Аркадий Михайлович Блинков и его помощник, бывший разведчик Александр Николаевич Соколов. На Ленфильме консультантом — общественником стал инструктор по спорту при театрах и Ленфильме, тренер по самбо ЛОС ДСО "ТРУД" — Александр Массарский.

Кроме дешёвых понтов и пены в деле трюкового искусства ничего не прибавилось. Ни базы для тренировок, ни снаряжения, ни подбора кадров, ни их регулярной подготовки. Желание монополизировать своё место, подбирать в каскадёры глухих и согласных, откатывать взятки — вот основной вид их кипучей деятельности.

Первая же кинокартина после случая с Евгением Урбанским / а фильм "Директор" был приостановлен на полтора года, но следствие не нашло виновных, хотя на улицах водителя привлекают за неумышленное убийство пассажира в случае аварии со смертельным исходом/ Эдмонда Кеосояна "Неуловимые мстители" это ярко продемонстрировала.

Рискованные трюки, которых в фильме было около полусотни, выполняли и конники Петра Тимофеева, и автогонщики Александра Микулина, и цирковые акробаты Фирса Земцева и начинающие мастера трюков Олег Савосин, Александр Соколов, только что перешедшие из массовки. Трюковали и сами юные актёры. Травм и случаев на грани риска было хоть отбавляй.

Но во втором фильме "Новые приключения неуловимых" это закончилось больницей для Фирса Земцева и его помощника из циркового училища. Фирс Земцев ещё поставил хорошие трюки в фильме о профессии каскадёра «Риск - благородное дело» в 1973 году, но дальше этого дело в кино у него не пошло. Он преподавал в училище циркового искусства /ГУЦЭИ/ и отрываться от учебного процесса было трудно. К тому же в училище готовили артистов цирка нескольких жанров /акробаты, эквилибристы, клоуны…/ и были далеки от специфики подготовки актёров к кинотрюкам /падениям с высоты в страховку, падениям с транспорта, фехтованию и дракам с предметами, работе с огнём, автотрюки/. Конные трюки лучше всего выполняли артисты конного цирка Али Бека Кантемирова в лице Петра Тимофеева и его ученики Е. Богородский, В. Григорьев, В. Любомудров, В. Горчаков, А. Соболев и др., но

постепенно к этому были привлечены военнослужащие 11-го отдельного кавалерийского полка МО СССР и случайные спортсмены-любители /А. Ходюшин, А. Филатов, О. Корытин, Н. Сысоев и др./ Конные трюки на высшем уровне выполняли каскадёры группы артиста киргизского цирка Усена Кудайбергенова и его соратников — братьев Саттара и Султана Дикомбаевых.

На Ленфильме Григорий Козинцев, имевший опыт организации ФЭКСа в 1920-х привлекал на свои фильмы "Дон Кихот", "Гамлет", "Король Лир" фейхтмейстера, заведующего кафедрой сценического движения ЛГИМиКа Ивана Коха, олимпийского чемпиона по фехтованию на шпагах Виктора Ждановича, актёров и преподавателей ЛГИТМиКа Кирилла Чернозёмова, Андрея Олеванова, самбистов ЛОС ВДСО "ДИНАМО" Ивана Васильева, Александра Чернигина и других спортсменов / Звезда, Дело Румянцева, Улица полна неожиданностей, Укротительница тигров и др./, состоящих на учёте в картотеке актёрского отдела киностудии.

С 1963 года в съёмках "Каин 18", "Три толстяка" принял участие инструктор по спорту киностудии Ленфильм, старший тренер по борьбе самбо ЛОС ДСО "ТРУД" Александр Массарский, который привлекал к съёмкам своих спортсменов самбистов, а также "способных" в быту людей и нарабатывал на съёмочной площадке неоценимый и труднодоступный опыт жанровых потасовок, высотных падений, горений в огне и спасения на водах.

Несколько несчастных случаев в фильмах "Человек-амфибия", "Интервенция", "Три толстяка", "Даурия" привели к оставлению этой профессии многими спортсменами его группы — В. Афанасьев, В. Момот, А. Соколов, И. Смирнов, В. Малофеевский и так далее. Другие, как например ученик А. Массарского, мастер спорта СССР по самбо Борис Пашковский, организовали бригады промышленных альпинистов и прилично зарабатывали на мытье окон заводов и фабрик.

Но, по требованию кинопроизводства, это привело к организации в 1971 году студии каскадёров при Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии под руководством мастера спорта СССР по самбо, студента ЛИАПа, каскадёра с семилетнем опытом работы в кино, Николая Ващилина. В этих студиях на основе разработанной им за годы обучения в очной аспирантуре ЛНИИФК, а позднее доцентом Николаем Ващилиным, учебной программы трюкового многоборья, проходили четырёхгодичную подготовку студенты

ЛГИТМиКа и квалифицированные спортсмены спортклуба института, пожелавшие заниматься трюковой подготовкой. В институте имелась материальная база и преподавательский состав для занятий всеми видами единоборств, акробатикой, фехтованием, верховой ездой, вольтижировкой, автомотоспортом, плаванием, прыжками в воду, стрельбой в тире, лыжными гонками и лёгкой атлетикой, которые финансировались на основе государственной программы по физическому воспитанию и профессионально-прикладной физической подготовки студентов высших учебных заведений СССР.

В этих студиях приобрели необходимый опыт и знания такие спортсмены, как Анатолий Ходюшин, Олег Василюк, Александр Филатов, Олег Корытин, Николай Сысоев, Вячеслав Бурлачко, Владимир Севастьянихин, Геннадий Макоев, Александр Ковалёв, Александр Баранов, Владимир Орлов, Евгений Прокашев, Сергей Сокольский, Константин Кищук, Олег Петров, Сергей Головкин и многие другие мастера трюкового искусства. Николай Ващилин был приглашён на стажировку в Национальную консерваторию драматического искусства в Париже. Но подмётные клеветнические письма его тренера, учеников и других конкурентов заставили его прекратить в 1985 году работу в ЛГИТМиКе и этот курс и с тех пор в ЛГИТМиКе такого курса не существует. Была попытка продолжить это курс в киношколе "Кадр" при Ленфильме, куда Николай Ващилин был приглашён в качестве организатора и преподавателя, но с приходом к власти в СССР демократов эти занятия тоже прекратились.

В 1987 году на семинар по повышению квалификации при ВГИКЕ, организованном с помощью проректора ВИПК ПТО Николая Ващилина, было приглашено около пятнадцати ведущих каскадёров киностудий СССР. Все участники получили удостоверение организатора трюковых съёмок, действительное в течении пяти лет /то есть до 1992 года/. Профессия каскадёра, не смотря на усилия энтузиастов, выступления в газетах, не нашла своего законного статуса в стране развитого социализма и великого кино. Так называемые каскадёры в советском кино не могли набрать трудовой стаж для начисления пенсии и самостоятельно заключали договора о страховании жизни на мизерные суммы. На этом история трюкового искусства в СССР и сам СССР закончились.

Новая эра началась в 1992 году с организации Ассоциации каскадёров России под президентским началом Александра Иншакова, друга Вячеслава Иванькова /Япончик/, Никиты Михалкова, Отарика Квантришвили и других авторитетных людей

Новой России.

А вот интервью с американцем, постановщиком трюков Ником Пауллом в 2010 году

У каждой медали есть оборотная сторона. И далеко не все голливудцы остались в восторге от работы с нашими ребятами-каскадерами. К примеру, знаменитый постановщик боев Ник Пауэлл («Самурай», «Храброе сердце», «Гладиатор»…), которого пригласили сделать батальную картину в «Тарасе Бульбе», поведал нам следующее: «Я работал в 21 стране мира. Но нигде мне не было так тяжело, как в России и Украине. Здесь люди просто не ценят время. Не понимают, что значит выполнять свои обязательства в срок и точно! Здесь то взрывы не гремят, а если и гремят, то не там. То каскадер не может понять, чего я от него добиваюсь, то нужных людей нет на месте — потому что они изволили вчера перепить и теперь им нехорошо». Все это довело неподготовленного к нашим реалиям Пауэлла к нервному срыву, когда в один из дней он просто плюнул на все и уехал восвояси. Режиссёр Владимир Бортко разругался с постановщиком трюков, канадцем Ником Пауэллом на почве авторитарного метода руководства на площадке

Известный каскадер Филимон Иордаки (не единожды дублировавший и Тома Круза, и Микки Рурка с Кевином Костнером) оценил наших трюкачей, что называется, с прохладцей: «Им не хватает размаха и фантазии. И банальной практики. А где, спрашивается, брать им эту практику? Масштабных съемок никаких не ведется же».

Зарождение профессии каскадёра

Как известно, профессия каскадера существует в действительности в США и в малой степени — в Англии. В других странах, особенно во Франции, пытаются что-то делать отдельные кустари-одиночки, но эта отсталость компенсируется индивидуальной выдумкой. Эти материалы и рассуждения приводят в своей книге французы Одилон Коба и Жак Леви «Каскадёры», изданной в Париже в 1967. Известный английский кинокритик Джон Бакстер описал историю трюков в своей книге «История трюков», изданной в Лондоне в 1973.

Большая часть стран не имеет возможность оплачивать каскадеров. Эта профессия находится на уровне экономического производства. Все это не случайно. Другие страны не снимают фильмы с большим количеством трюков и специальных эффектов. Если это бывает, они обращаются к иностранным специалистам. Итальянцы и испанцы используют французских каскадеров. Большие фильмы США или же интернациональные фильмы снимаются в экономически развитой стране, где фигурация, статисты, каскадеры дешево стоят. Поэтому много фильмов производят в Италии, Испании, Югославии, Северной Африке, где все дешевле, чем в США. Из-за этого часто приходят смелые статисты, которые ничего не умеют, но утверждают, что якобы они каскадеры, и они не боятся свернуть шею за дешевую плату. Можно упомянуть французских каскадеров, которые участвовали в съемках фильма «Викинги» 1956 году. С ними часто происходят несчастные случаи. При съемках фильма «Бен Гур» в Риме, когда среди итальянских статистов было 7 смертельных случаев. Недавно Кристиан Жак, снимая в Югославии, обратился к одному специалисту по производству взрывов. Пришел некий тип с мужественным видом, с усами, взрывчаткой, который тут же взорвался перед камерой. В Италии с 1910 года начинают снимать исторические костюмированные фильмы. Первые в 1910 году снимают фильмы «Мессалина», «Нерон», «Лукреция Борджиа», «Цезарь», «Падение Трои». Фильмы требовали сотни статистов. Тут были костры, цирковые представления, львы. Построили специальные колонны из каучука, гипсовые дворцы, была снята борьба на аренах и оргии королей. Широта декорации не восходит к сегодняшнему дню. Для фильма «Нетерпение» Гриффита использовалась декорация высотой 6 этажей, длиной 2 км. На фоне 4 тысяч статистов с лошадьми и повозками. В 1913 г. Фильм «Последние дни Помпеи» добился огромного международного успеха. К этому же году относится фильм

«Кабирия», его снимали 2 года, 1250000 франков. Огромная станция Молоха. Мифологическое существо, которому в жертву приносили детей. Высота статуи 40 м. снимался также переход Альп, покрытых снегом, со слонами, с большим количеством солдат. Первый фильм из серии исторических — версия Геракла. Для этой роли был использован докер из порта Генуя, который потом прошел специальный курс мимики в несколько месяцев. Он был действительно силен как Геракл. После последовали американские многосерийные фильмы с «Тарзаном». в нем снимался настоящий олимпийский чемпион Джонни Вайсмюллер. Он был великолепным атлетом, но не отличался при съемках трюков. В пеплумах /исторический фильм/ современных для боев с гладиаторами и борьбой используются хорошие акробаты, хорошие фехтовальщики. Также существует тенденция приводить на арену культуристов с впечатляющими формами. Одни из них, конечно, великолепны, как Ратор из фильма «Титан», красивый культурист из Эквадора. Но, конечно, не все культуристы являются современными атлетами. Один итальянский продюсер искал в США специально культуристов с огромной мускулатурой для снятия настоящего Геракла или другого героя. Но он не скрыл своего разочарования, когда первый же из них с прекрасной мускулатурой попытался поездить на лошади, упал, сломал себе ряд костей и пролежал полгода в больнице. А другой, чтобы избежать катастрофы, от него потребовали некого места, спрыгнуть со стула. Он отказался, потом его убедили, он спрыгнул, упал на землю и у него пошла кровь. Продюсер вынужден был искать в других местах. Китай и Япония практикуют эту тренировку как национальную специализацию. Нам мало известна китайская кинопродукция, но известной, что опера и цирк традиционно тысячелетие используют акробатику. В Японии используют борьбу дзю-до, карате, кен-до, которые также считаются дисциплинами умственными. Эти дисциплины формируют базу тренировки большого количества американских и европейских каскадеров. Одна из первых кинопродукций Японии, она редко до нас доходит, делится на два рода — это современные герои, фильмы со стрельбой и старые герои на мечах. Помимо персонажей, которые производят классические пьесы театра «Кабуки» в фильмах самураев, лошади и борцы с мечами являются главными элементами действия. Для этой борьбы используется японское фехтование — кен-до. Тренировка очень хорошо развита и квалифицирована. Она может использоваться в кино более чем французская или итальянская фехтовальная школа. До последнего времени европейское фехтование было очень тонким занятием и разным оружием

преследовало цель, чтобы один из противников был быстро проткнут. В японском фехтовании два противника принимают более статичные позы, более стабильные и позы защиты, менее подвижные, они как-будто ищут центр тяжести, чтобы устремиться в нужный, с психологической точки их зрения, момент устремить мечи для удара… И такого рода вот движения более выразительны, на экране они со всей широтой отпечатываются, и съемочный аппарат лучше их фиксирует. Японцы создают много научно-фантастических фильмов, используют много трюкажа, а также и помимо создают такие фильмы исторические. Много современных драм камикадзе жанр, где каскадерами используются авто и самолёты.

В конце концов кто такой каскадер? Для человека с улицы он является сумасшедшим, какой-то свихнутый слегка, который никак не может успокоиться. Газеты время от времени публикуют сенсационные фотографии и статьи, которые зачастую оказываются также и некрологами. Наконец-то он добился своего, конечно же этим и должно было кончиться, и публика опечаливается о судьбе этих сумасшедших, которые никак не могут иначе говорить о себе только как лишь рискуя своей жизнью, но тем не менее зритель часто становится скептиком — трюкаж, говорит он, еще не сопоставляя фотографию на 1-ой странице журнала с кадром фильма. Но все же судя по большому количеству продукции фильмов типа «Джеймс Бонд» «Ос-ос 117» — фильм о войне, фильм-вестерн, все это очень и очень нравится зрителям, но он не подозревает о той огромной подготовке, которой требует каждая сцена. Что касается кинематографических критиков, которые раньше довольствовались тем, что публике раскрывали всякого рода трюки. Для них каскадер не представляет предмет беспокойства, для них они не являются ни интеллектуалами, ни представителями искусства. Понятно, что глаза кинематографических критиков прежде всего устремлены к сексопилу звезд, что, конечно, об этом следует только сожалеть. Кинематограф нельзя познать в глубине лишь по проецированию фильмов на экране, также как и нельзя понять процесс монтажа в кинематографе. Техника служит решению проблем, о которых зрители не имеют представления, зрители забывают, что профессия каскадера необходима их же удовольствию, что великолепный трюк, о котором пишет газета, не является каким-то безумством или каким-то жестом, а соответствует выполнением по заказу для съемок конкретных сцен, определенных режиссером и продюсером, и, конечно же, требует большого усиления от каскадера, и он, конечно, должен быть

очень тренированным. Каскадер не является каким-то авантюристом, одержимый поиском каких-то приключений. Каскадер — это не летчик-испытатель, хотя перед ним стоит все та же проблема: чтобы улучшить техническую безопасность, он занимается большим количеством видов спорта, он не является спортсменом-профессионалом. Спортсмен занимается спортом, чтобы участвовать в соревнованиях, в то время как каскадер не имеет противника. Спорт требует эффективности, а перед съемочным аппаратом эффективность не замечается, так, например, когда снимаются Олимпийские игры. Профессиональный спортсмен не фотогеничен, его движения быстры, они целеустремлённы, их удары не видны, они видны лишь арбитрам. Это также случается и с борцами, а жесты боксера или дзюдоиста требуют специальной модификации, чтобы они составили какой-то трюк. Только лишь кетч более зрелищен. Каскадер не является новым пришельцем в зрелищное искусство. Он раньше тоже выступал в цирке. Он хороший гимнаст, хороший эквилибрист. Однако же очень редко может быть использован простой акробат цирка для снятия трюков в фильме. Номера с трапециями или же с танцами на канате требуют от акробата больших тренировок. Однако это не совпадает со специальными требованиями в кино. Каскадер должен использовать такие номера, которые специалисты цирка не могут использовать. Действительно, профессия каскадера является тоже профессией артиста, как дублер он является жертвой этой системы. Хотя он не имеет талант большого артиста, каскадер заменяет полностью актера как актер, которые может подвергаться любому риску. Короче говоря, каскадер — это и не спортсмен, и не акробат и не рабочий, и не техник, и не пилот-летчик-испытатель. Он является тем, который комбинирует все эти специальности, увеличивая возможности съемочного аппарата. Каскадер всегда имеет дух новшества, и его влияние на седьмой вид искусства хотя и не видно, всегда существует. Он пытается всегда отыскать те пути, через которые можно достигнуть большего и уйти дальше.

Из истории трюков в кино

Теперь мы уже так свыклись с кинематографом, что практически невозможно дать себе отчет, в какой степени движения кинематографа стали условными. Однако же мы процитируем на уровне разговора: «Это как в кино, это поцелуй как в кино», когда говорим о жесте, который лишен всякого смысла или делают, как говорится, ради красного словца.

Кинематограф влияет на нашу повседневную жизнь, это даже наблюдается на улице, когда мы видим людей, которые идут как Жан Себерк или же как Гарри Купер. В сущности если бы на плёнке жесты не были бы в некотором смысле условными, их значение часто бы от нас ускользало. В 1900 г. в момент зарождения кинематографа многие люди не могли понять, что происходит на экране. Это непонимание встречается ещё и в наши дни. Так несколько зрителей — тюрков жаловались, что их обкрадывают, т. к. они видели персонажей сначала внизу лестницы, а затем уже наверху, и им не показывали, как те поднимаются, и они считали, что часть пленок им просто не показывают. Это вполне соответствует логике жителей, например, 19 века, которые требовали, чтобы было соблюдено единство времени, места и действия. Все искусство выражения во всех странах и всех цивилизациях всегда было условным и построено на некоторой системе знаков, значение которых публика уже более-менее знала. Так обстояли дела с китайскими и японским театрами, с искусством мимики и танца. Среди всех видов искусств кинематография является единственным, который претендует быть естественным, так сказать — документальным. Это усложняет условие, создает для кинематографа трудности и особенно техникам кино — каскадерам. Во время своего зарождения кинематограф ещё не создал свой собственный язык, и большая часть его репертуара происходила от мимики……, от движения заимствованных из других видов искусств, которые существовали до него. В частности белый мим. В 16 веке некоторые закончились тем, что король запретил бульварные театры, а артистам бульварных театров произносить какие-либо слова, т. к. народные театры ярмарок образовывали сильную конкуренцию официальным театрам, которые пользовались протекцией двора. Считалось, что если актеры ярмарочных театров будут лишены возможности произносить артикулированные звуки, то они потеряют возможность ставить пьесы и соответственно клиентов в пользу театров Одеон и Комеди Франсез. Вынужденные этими обстоятельствами артисты

народных театров изобрели новый, молчаливый, так сказать, язык — «белый мим», с помощью этого языка они могли строить всякие интриги на манер «комедия деларте». Но белый мим не связан никоим образом с современным мимом. Белый мим служил просто напросто для общения.

Например, если актер указывал жестом на себя, это означает «Я», другим жестом — «ты», если он клал руку на сердце, это означало «у тебя красивые волосы». Об этом языке пантомимы можно получить отчетливое представление, если мы обратимся к немым фильмам; в которых артисты создают впечатление, что они разговаривают членораздельно всё это достигается с помощью жестов и разговором с помощью «белого мима». В этих фильмах обнаруживаются те же персонажи, что и в комедии: жадный и подозрительный отец, влюбленная дочь, трусливый, смешной или же храбрый любовник, теща, жандарм и другие персонажи. Таким образом, кинематограф так же был вынужден сначала молчать по уже причинам техническим, а не политическим. Кинематограф обратился (инстинктивно) к немому языку и заимствовал многое из традиций белого мима. Это было его первое средство выражения с помощью жестов до того как в фильмах появились всякого рода плакаты с надписями. Эта традиция существовала в кинематографе вплоть до появления звука. Параллельно с белым мимом существовала традиция английской мимики и акробатической мимики, это было школа Чарли Чаплина и Стэна Лаурели. Так же традиции цирка и мьюзик-холла вошли в кинематограф. Необходимо вспомнить и композиции жестов, созданные артистами театра.

Короче говоря основные четыре традиции вошли в репертуар кинематографа:

— белый мим — для речи

— акробатика, английский мим — для более живых сцен

— цирк и мюзик-холл — как элементы мизансцены, трюков и каскада

— театр — для определенной выразительности чувств.

Если бы кинематограф ограничился этими четырьмя традициями, он бы конечно не смог выйти из рамок комического фильм или фарса, салонной драмы или светской комедии. Но то, что по-настоящему характеризует кинематограф и то, что нам доставляет удовольствие это действие, приключение, сцены борьбы, которые как бы проходят через мускулы зрителей и вызывают определенный возбуждающий импульс и заставляет присутствовать и участвовать в жизни полусказочных персонажей. Поэтому кинематограф не мог основываться только на вышеперечисленных четырёх традициях.

Цирк и мюзик холл в общем-то недостаточны сами по себе как физические элементы для кинематографа, потому что у них меньше возможности трюков. Если мы видим в цирке, что канатоходец идёт сам по себе, он интересен сам по себе лишь в цирке, а в кино тот, кто идет по канату должен быть преследуем бандитами.

Теперь вполне понятна необходимость нового вида искусства. Этим видом искусства и является спорт. Нужно было присутствие в группе кинематографистов ещё и спортсменов, которые бы внесли настоящую физическую струю в кинематограф и обеспечили бы связь между миром драматической выразительности и миром физической выразительности. И могли придать таким образом некоторую эстетику действиям. Спортсмены действительно внесли дух новшества в кинематограф и эти спортсмены были первыми каскадерами. Но однако их важность в истории эволюции кинематографа была забыта. Как часто легко забывается и роль современных каскадеров в кинематографическом творчестве.

Цирк, мюзик-мюзик-холлтрюки или каскад имеют очень давнюю традицию, древнее происхождение. Слово — трюк — цирковой термин. Этимологически слово происходит от итальянского каскато, что значит падение. Словарь добавляет каскад, фамильярное слово означает падение после переворота, после кувырка и это более подходящее определение, потому что после резкого падения ещё требуется амортизация удара. Тут же появляется и комический эффект этого падения. Смех от падения восходит к далеким временам. Паяц, который вдруг резко падал, делал это и для того, чтобы народ смеялся. Таким образом каскад имеет двойное значение: он является комическим эффектом и … делает падение безопасным, таким образом смех от нас утаивает риск. В цирке каскад является посредником между акробатикой и комизмом. Именно каскад обеспечивает связь между физическими упражнениями и интригой. Известно, что в цирке обычно клоун является персонажем одетым в белое, а его спутник, по имени Август-простак, одет в красное. Клоун ведет игру, говорит, тогда как Август принимает на себя всякого рода трюки, удары или же ведра воды на голову. Народная легенда рассказывает, что имя Август происходит от реального человека, конюха, которого так и звали. Он постоянно был пьян и водил лошадей на арену. Вдруг случайно падал, причем так, как это могли делать только пьяные и своими падениями он смешил публику, которая кричала ему «Браво, Август». Помимо этих двух главных персонажей существовали и второстепенные персонажи, так сказать Августы на службе, которые в промежутках между

главными номерами цирка сворачивали ковры, уносили и приносили всякого рода предметы, между тем они вдруг как-то случайно падали и кувыркались, проявляли какую-то надуманную неловкость, и таким образом тоже смешили публику, и этот вот Август на службе, который часто был старым трапезистом или жертвой какого-либо несчастного случая безвозвратно ушедший из трюков или неудачный акробат можно утверждать, что он и является предком каскадера в кино.

Основным акробатическим элементом трюка-каскада является прыжок вперед, который заканчивается кувырком. В каскад входят также и другие акробатические элементы, главным образом это сальто-мортале. Чтобы его исполнить акробаты тренировались со страховкой, они были перевязаны в поясе канатом, который проходил через блок, а другую сторону каната держал их товарищ. Он следил, чтобы акробат не упал на голову. Акробат мюзик-холла Билли Бурбон мог исполнить сальто-мортале даже назад. Основная масса гэгов в первых фильмах происходит именно из мюзик-холла. Нельзя не упомянуть о номере, который поистине является фантастическим и выдуман благодаря огромному таланту Фрэгули. В углу сцены стоит женщина, повернутая спиной к зрителям, опершись о парапет, как будто рассматривает реку, нарисованную на декорации. Входит мужчина, подходит к ней и тоже опирается рядом и смотрит на нее, но она не шевелится. Он уходит, заходит второй мужчина (конечно тот же), и делает то же самое, он даже дотрагивается рукой до ее ног. В этот момент с удивительным неистовством женщина поворачивается и дает ему сильную пощечину и начинает бить мужчину. Начинается драка, они исполняют сальто-мортале назад-вперед до полного изнеможения. И потом зрители понимают, что женщина была лишь манекеном из дерева. Речь идет о нескольких крючках на обуви артиста которые входили в кольца установленных на ногах манекена. При каждом движении назад от страха, манекен казалось набрасывался на артиста и т. д. Некоторые удивляются, что сегодня необыкновенный комический элемент первых немых фильмов потерялся, забылся. Он состоял просто напросто из мюзик-холла. Кинематограф так много использовал этот источник, что просто его исчерпал и забыл. Только музыкальная американская комедия ещё немного помнит об этом.

Как известно в момент зарождения кинематограф был всего мюзик-холлом или цирком, и он был создан людьми пришедшими оттуда. Фильмы продавались владельцам мюзик-холлов или кафе шантанов, варьете, так же и различного рода путешественниками и бродягами- артистами. И чтобы пополнить

свою программу, сделать прибыль с кафе они натягивали экран посреди зала и крутили фильмы. Затем они уже сами стали специально создавать фильмы, чтобы затем их продавать. Не было никакой технической проблемы, поскольку аппарат Люмьер служил как для проектирования, так и для съемок. Кинематограф таким образом зарождается в традиции акробатики и ярмарок. Не удивительно, что большая часть первых фильмов является трудом ярмарочных комедиантов и артистов мюзик-холла. Идет ли речь о господине Зекка, директоре-реализаторе в Пате или речь идет о самом господине Пате или о Максе Линдере, Стэне Лаурели, и, особенно, о Чарли Чаплине, таким образом первые актеры это акробаты, первые фигуранты — каскадеры, группы мюзик-холла или же «Августы на службе», которых взяли для исполнения каких-то прыжков или же сложных номеров в фильме.

Двойное зарождение каскадерства. В кинематографе те, которые будут исполнять опасные роли будут принадлежать к двум различным социальным истокам: им соответствуют два типа различных фильмов: фильмы комические и фильмы приключенческие.

Первые каскадеры, названные акробатами, будут способствовать зарождению комического фильма, другие — спортсмены, будут связаны в представлении публики с образом некоторого сорви-головы. В эту категорию входят те люди, которые по свойству своей профессии могли бы использовать определенные трюки (летчики, водители, борцы, парашютисты, всадники, ковбои).

Однако же цирк долго время остается съемочной площадкой кинематографа, потому что именно здесь происходит всякого рода рискованная и приключенческая жизнь. Впрочем и ковбои сначала пришли в цирк (до кино) и показывали свою ловкость в цирковых представлениях.

Живая манера рассказала Джима Джеральда дает нам точное представление кинематографа до 1914 года. Не следует забывать, что сразу же после появления кинематограф быстро начал развиваться в США он сравнивается с золотой лихорадкой или называется никелевой лихорадкой, благодаря монете в 5 центов из никеля — цена входа в кинотеатр «Никелидион». В 1905 году в США — 5 никельдионов, а 6 лет спустя существовало уже более 10000 таких залов. Сейчас (1967 год) в США 12000 залов. Чтобы ответить запросам публики фильмы производятся в огромных количествах по одинаковым сценариям. Условия съемок показывают как могли осуществляться трюки в то время. Они исполнялись второпях, никто не думал, что к ним нужно как-то

подготовиться. Вот ещё одна история, которая рассказывает об условиях и роли каскадера того времени — акробата. Рассказывается также Джимом Джеральдом. В то время студия представляла собой занавес со стеклами потому что можно было снимать только при солнечном свете. Тогда вполне можно было снимать 2 фильма в день.

Большой фильм — 150–200 м. Артистам платили 5-10 франков за фильм и 5 франков дополнительно, если им нужно было прыгать в воду. Это называлось «гонорар за воду». Сюжеты фильмов всегда были простыми. Женские роли исполнялись переодетыми мужчинами потому что артисты должны были хорошо бегать и прыгать. Настоящие артисты, артисты театра всегда глубоко презирали эту категорию артистов кино. Я же тогда был тем, что называется акробатом. Моя работа заключалась в следующем. Во всех фильмах существовали какие-то строительные леса, которые артисты обычно всегда валили на землю, а на них находился или же строитель или же маляр и под большой смех публики они падали со всем материалом. Режиссер театра всегда указывал мне место для строительного леса. Я прикреплял себе бороду. В это время в кино всегда лепили бороду. Я надевал одежду маляра или блузу жестянщика и с помощью лесенки я поднимался на свой пьедестал. Лестница убиралась и неподвижный я ждал свою неизбежную катастрофу и искал взглядом более менее нормальные средства для падения. По знаку режиссера толпа артистов набрасывалась, все летело и я падал, чтобы засмеялась публика. Впрочем несчастные случаи бывали редко, что касается меня, я избрал эту профессию потому что платили 15 франков вместо 10 и даже 20, если я падал в воду. Один из режиссеров комического кинематографа Жан Дюран образовал труппу артистов акробатов «Пуит», куда входили Онезим, Зиготто, Калино и другие, использовавшуюся во многих его фильмах, в которых трюки были довольно опасными.

Один из этих фильмов заканчивался таким образом. Главный персонаж В исполнении Онезима, бежал по крышам Парижа, открывал слуховое окно и входил в здание, которое на самом деле было всего лишь зданием кинематографа. В этот момент настоящее слуховое окно зрительного зала открывается и актер спускался в зал по канату, среди испуганных зрителей. Такого рода импровизации были частыми в то время. Всякий мог назвать себя режиссером с тем условием, что его фильмы понравятся продюсеру, который в конце каждой недели просматривал фильмы, снятые за неделю и давал им оценку. Это было не так сложно, т. к. фильм который снимался за неделю был не так уж дорог и если кому-либо приходила хорошая мысль в голову

можно было считать, что он обеспечен. Сейчас можно сказать, что раньше обычно не интересовались происхождением режиссеров, и это могли быть и люди с подозрительной жизнью. Например, как Макс Линдер рассказывает о своем дебюте. Луи Гаснье (сейчас он режиссер в Америке) пришел ко мне и спросил: «Хочешь заниматься кино?» «А что это такое?» — спросил я у него. «А это что-то вроде театра, но отличается тем, что ты играешь перед аппаратом. Ну приходи. Будешь получать 20 франков, только оденься хорошо. Я ещё не знаю точно что ты будешь исполнять. Возможно роль молодого фата, который будет ухаживать за молодой девушкой. И ночью после того как мы поговорили был жуткий мороз. На следующее утро когда мы приехали в студию Луи Гаснье мне сказал: «Я нашел очень интересный сюжет. Озеро у Винтсентского леса замерзло, ты будешь снимать шаги начинающего фигуриста». Да, но я не умею кататься на коньках. Это как раз хорошо. Мне надевают коньки и бросают на лед, я даже не успел сменить костюм. Я пытаюсь держаться на ногах, но у меня падает шляпа. Я хочу ее поднять, теряю равновесию и падаю на шляпу. Я уже больше не могу, выхожу со льда и говорю Гаснье «Что хочешь, только не фигурное катание». А он отвечает все хорошо, я уже снял. Все будет очень даже комично. Фильм появился и вызвал массу смеха на мой счет. Это был фильм за мой счет, потому что я получил гонорар 20 франков, затратил где-то 80 франков на все это. Я только что снял несколько комедий по наставлениям, которые мне были даны режиссером Патэ. Они понравились публике. Но это было не то, что я хотел. Я стал отказываться от игры, которую мне предлагали. Господин Патэ хотел узнать причину, почему я отказывался, я ему всё объяснил, он сказал: «Ну ладно, делай как хочешь». Тогда я стал фантазировать, и представьте себе, что я снимал целую комедию за один день, т. е. 200 м, и был одновременно актером и реквизитором. В Студии я объяснил сценарий, один раз мы репетировали, затем я начинал снимать. Было не так уж сложно, т. к. зрители имели примерно тот же возраст, что и мы и они были действительно в восторге. Макс Линдер не был настоящим акробатом, в то время как во Франции такие люди, как Андре Дид который сделал кинематографическую карьеру в Италии, или же в Америке Чарли Чаплин, Гарольд Ллойд, Бестер Китон будут специально обучены такого рода упражнениям.

Мало известно то, как появились первые приключенческие фильмы, жизнь первого из изобретателей. Удивительно, что до 1916 года известный распространитель фильмов в Чикаго Жорж Кляйн, прокатывал вестерны во Франции. Его реклама

показывала в какой степени его фильмы могли конкурировать с фильмами США, прямо на их собственной территории. Таким образом можно понять, что фильмы с американскими ковбоями не были так уж хороши и привлекательны, а вестерны эти были творениями Джо Хаммена. Кем же он был? Джо Хаммен к 18 годам со своим отцом, экспертом по живописи, поехал в Нью Йорк. По неизвестным причинам они поссорились и он уехал оттуда. Он остановился на ранчо в штате Монтана и попросил работы. Его не спросили о происхождении, таковы были законы того времени, а эта служба не была отнюдь лёгкой и привлекательной. Примерно двенадцатью годами позже он задумался о поэзии вестерна и жизни ковбоев. Он остается на два года там. Затем путешествует по различным штатам, знакомится с Буфалло Биллом. Он уже в это время был импресарио. В эту эпоху один процент американцев видели ковбоев, и 1 из 1000 видел краснокожих и некий журналист Кук Бунтляйн вздумал заработать деньги беря интервью у охотников за бизонами и других профессий, неизвестных в Америке, чтобы они рассказали какие-то интересные случаи из их жизни. Они были лаконичными и считалось, что им не представляет труда рассказывать из того, что они переживали. Один из них — Уильям Коди, которого потом назвали Буфалло Билл, имел более развязный язык, особенно тогда, когда его спрашивали о его жизни и жизни его товарищей. Бунтляйн публиковал рассказы в газетах, а Коди брал определенный процент за них. Он был высокого роста, красивый, с мужественными чертами и Бунтляйн представляет его в театре и на сцене мюзик-холла. Он не был хорошим артистом, но ему все же аплодировали. И тут возникла идея представить публике краснокожих и ковбоев. В Омаха был организован парад. Успех заставил Буфалло Билла начать работу над съемкой спектакля. Он решил создать сценарий о нападении на дилижанс, и эта тема стала мотивом всех последующих вестернов. 200 лошадей. 100 индейцев…

Недавно в США вышла книга Кевина Браунлоу «Парад окончен». Она посвящена «золотой эре» Голливуда, периоду его процветания, которым автор считает эпоху немого кино, годы, знаменуемые расцветом творчества Дэвида Гриффита, Чарли Чаплина, Мэр Пикфорд и Дугласа Фербенкса, знаменитых комедийных актеров Бэстера Китона и Гарольда Ллойда.

В одной из глав автор знакомит читателя с деятельностью трюковых актеров, «каскадеров», дублирующих в опасных трюковых сценах кинозвезд, а также рассказывает о некоторых известных голливудских актерах, снимающихся без дублеров.

Ниже даются отрывки из этой главы.

В эпоху немого кино трюковые сцены были сопряжены с большими опасностями для актеров. В то время почти не было профессионалов «трюкачей» или так называемых «каскадеров». Для этих целей киностудии приглашали цирковых акробатов, автогонщиков, дрессировщиков животных или просто случайных людей из массовок, которые соглашались за повышенную плату участвовать в опасных трюковых сценах. Некоторые из них впоследствии становились профессиональными трюковыми актерами.

Все, что зритель видел на экране, в действительности выполнялось актерами или их дублерами, без иллюзий или каких-либо технических трюковых приемов. Для создания головоломных трюков, притягивающих зрителя и обеспечивающих кассовый успех фильму, продюсеры и режиссеры шли на любой риск, не думая о том, что эти трюки чреваты опасностью для жизни актеров.

Они ставили перед трюковыми актерами все более и более сложные задачи. Трюковому актеру, который раньше падал с лошади, предлагали падать с мотоцикла, а потом — прыгать с самолета. Он должен был сниматься без предварительных репетиций и тренировок, причем далеко не всегда принимались меры предосторожности, особенно в таких сценах, как прыжок из вагона на полном ходу поезда или же переход в воздухе из одного самолета в другой. Успех и исход многих опасных трюков зависел главным образом от мастерства, смелости и ловкости актера.

Однажды, когда знаменитого голливудского каскадера Бэдди Мэсона спросили, как он и другие опытные трюковые актеры дают оценку мастерства своих товарищей по профессии актеров, он ответил:

— Если кто-либо из них входит в больничную палату после очередного несчастного случая на съемках и наши ребята обращаются к нему по имени, это значит, что он наш парень, настоящий «трюкач».

Некоторые известные голливудские актеры сами, без дублеров выполняли все опасные трюки. К их числу относится известный комик Бэстер Китон, который в начале своей карьеры был эстрадным акробатом. Он не только обходился без дублеров, но даже сам дублировал других актеров.

— Я обучил и воспитал больше трюковых актеров, чем любая голливудская студия, — рассказывает Бэстер Китон.

— В фильме «Шерлок младший» есть сцена, где я вызываю полисмена, вскакиваю на его мотоцикл и мчусь с ним по улицам. Затем мы налетаем на какую-то легковую машину, и полицейский сваливается с мотоцикла. Ну так вот, этим полицейским был я, а меня дублировал переодетый в мой костюм реквизитор. В другом эпизоде я взбирался на крышу стоявшего в тупике вагона, ухватившись за веревку, которая открывала клапан в водонапорной башне. Ударившая мне в лицо струя воды сбила меня с ног, и я упал, выпустив из рук веревку и больно стукнувшись затылком о рельсы. Я отделался испугом и сильной головной болью, которая вскоре прошла. Но много лет спустя, на рентгене, врач спросил меня, где и когда я сломал себе шею. И тогда я вспомнил этот случай.

Захватывающие дух сцены в комедиях Гарольда Ллойда, где он карабкается по крышам высоких зданий, снимались без всяких трюковых ухищрений и иллюзий. Лишь в некоторых случаях на крышах сооружались легкие декоративные пристройки. Актеру приходилось совершать пятиметровые прыжки, перескакивая с одной крыши на другую. Однажды режиссер решил посмотреть что случится, если Гарольд Ллойд оступится или поскользнется. Для этого на деревянную площадку, укрепленную на крыше, бросили манекен. Он скатился вниз на мостовую и разбился на мелкие кусочки. Интересно то обстоятельство, что одна рука у Гарольда Ллойда была покалечена пиротехнической бомбой, которая взорвалась во время съемок и оторвала ему два пальца на руке. Тем не менее, актер с большим мастерством выполнял сложнейшие трюки.

Большим блеском, ловкостью и изяществом отличались трюки популярнейшего актера немого кино Дугласа Фербенкса. Режиссер многих его фильмов Аллан Оуан рассказывает, что лишь в тех случаях, когда трюковые сцены были сопряжены с большим риском для актера, вызывались дублеры-каскадеры.

Однажды, в отсутствие Дуана на съемочной площадке, Фербенкс настоял на том, чтобы сниматься без дублера, и это привело к несчастному случаю. Дуглас спрыгнул с перил балкона на спину, стоявшей внизу лошади. Лошадь инстинктивно подалась вперед, фербенкс упал и получил сильные ушибы. Безусловно это было неразумно, так как трюковой актер мог бы

без ущерба выполнить этот трюк.

Карьера трюкового актера в кино длилась не более пяти лет. Он либо погибал при выполнении трюка, либо становился калекой, либо, заработав немного денег, менял профессию.

Каскадер Эдди Сэзерланд вспоминает:

— Примерно в 1915 году, когда я снимался в многосерийном фильме «Опасные приключения Элен», мне платили по 15 долларов в неделю, а если я выполнял различные опасные трюки, например прыгал на ходу с поезда, тогда я получал дополнительно по 5 долларов, а это для меня была не малая сумма.

Один из лучших каскадеров немого кино Жан Эдуард Перкинс погиб в возрасте 24-х лет при выполнении опасного и сложного трюка. Ему нужно было спуститься с борта самолета по висячей лестнице и спрыгнуть на крышу движущегося поезда, где с ним должен был затеять драку дублер Поль Мальверн. Неопытному пилоту никак не удавалось приспособиться к скорости хода поезда. После двух неудачных попыток Жан все же спустился по веревочной лестнице и повис на ней, безуспешно пытаясь спрыгнуть. Самолет описал ещё несколько кругов над поездом. Перкинс висел на лестнице, держась одной рукой за нижнюю перекладину. С каждым кругом его рука слабела и наконец, он в отчаянии оторвал ее от перекладины и упал на землю с высоты 15 метров. Это падение было последним смертельным трюком замечательного каскадера. Если бы руководители съемок позаботились о предохранительном поясе, возможно это спасло бы актера от гибели.

В один из дней 1922 года на оживленной улице Нью-Йорка собралась толпа, наблюдающая за съемками фильма «Ограбление». Дублер известной кинозвезды Пырль Уайт Стивенсон, в белокуром парике и платье актрисы, приготовился к прыжку с крыши двухэтажного автобуса на высокую мачту. Он прыгнул, но не рассчитал расстояния, и на глазах у замершей толпы упал вниз на мостовую и вскоре скончался от перелома черепа.

Другой, чудом оставшийся в живых, дублер Дик Грэйс рассказывает о том, как он дублировал балерину, на которой должна была загореться пачка. Для этой цели пачку пропитали

бензином и подожгли. «Через секунду я превратился в живой пылающий факел. Я пронзительно закричал: Горю! Помогите! И закрыл лицо руками, защищая глаза от языков пламени. Меня спас ассистент режиссера, набросивший на меня тяжелое пальто и затушивший огонь». Все тело Грэйса было сплошной раной. Он получил ожог третьей степени и долгое время пролежал в больнице, однако этот случай ничем не научил голливудских продюсеров и спустя два года киноактриса Марта Мэнсфильд погибла от полученных на съемке ожогов.

Все эти случаи, так же как и множество других, часто с трагическим исходом, были примером того, как ради нескольких захватывающих дух кадров на экране, вызывающих у зрителя крик ужаса или восхищения, кинопредприниматели, мало заботясь о мерах предосторожности и добиваясь лишь нужного эффекта, подвергали смертельной опасности трюковых актеров, людей мужественных и смелых, который порой нужда, а порой погоня за славой, заставляла избрать эту опасную профессию.

Наиболее значительной много лет остаётся книга американского искусствоведа Джона Бакстера «Трюки. История трюков в кино», изданная в 1973 году в Лондоне. В книге около 14 глав — Гипноз, Том и Дуг /о трюкачах немого кино Томе Миксе и Дугласе Фербенксе/, Всё ещё живой /о постоянном риске на съёмках трюков и необходимости страхования жизни и здоровья актёров трюкового жанра/, Жак /о великолепном индейском каскадёре Якиме Кенетте/, Могикане /о индейском шоу Буфалло Билла/, Водители /о трюках с транспортными средствами на земле/, Трюки с самолётами и последняя глава Гордое общество. Книга систематизирует все метаморфозы, происходящие в области кинопроизводства, связанной со зрелищными трюковыми сценами.

Угол падения

С утра в субботу мы отборолись на соревнованиях с командой самбистов «Даугавы» и кинулись всей нашей шумной толпой на электричке к Рижскому взморью. Наш тренер источал бодрость, веселие и уверенность в завтрашнем дне. Многие из нас были в Риге впервые. Широкий песчаный пляж, жаркое июльское солнце, синее море и множество стройных загорелых красоток вскружили голову моим старшим товарищам. Я бегал у них на побегушках и знакомился с девушками, на которых они мне указывали. А познакомившись, я тащил их в компанию своих товарищей, которые начинали их лапать и вести с ними пустые разговоры. Уезжать из Майори никто не хотел. В пригородах Питера на Финском заливе воды тоже было много, но такой заграничной роскоши на пляжах, таких приветливых девчонок — никогда! Но все спортсмены нашей команды были любители и в понедельник должны были явиться на работу. Они решили ехать ночным поездом Рига-Ленинград. Мы с моим тренером на работу не спешили и ещё полдня в понедельник повалялись на белом рижском песочке.

Мне исполнилось шестнадцать лет и я впервые боролся на соревнованиях со взрослыми мужиками. И хоть в шестнадцать лет в СССР выдают паспорта, признавая серьёзность взаимоотношений с обществом, но до восемнадцати лет спортсмены считаются юношами, до двадцати одного года — юниорами и только потом, заодно отслужив в армии, выступают на соревнованиях как полноценные мужчины. Правда трогать девчонок за запретные места мы начали намного раньше. А ещё мы начали затягиваться сигареткой и выпивать крепкие спиртные напитки. Но тренер эти шалости нам строго запрещал. Особенно тем, из кого могли получиться чемпионы.

Возвращались мы в Питер самолётом. Нам здорово повезло и мы летели на реактивном Ту-104. Его вид возбуждал во мне такую гордость за страну, за то общество, к которому я по праву принадлежал, что плакаты на улицах с горделивыми словами Свобода, Равенство, Братство воспринимались мною буквально, как констатация свершившегося факта. Всего два года тому назад полёт Гагарина в космос казался невероятным подвигом, а второй полёт Титова уже превращал космос в сознании советских людей в обычную работу. Пассажиры летают из города в город по своим делам на реактивных самолётах. Кино можно смотреть даже дома по телевизору. Оттого я в будущее смотрел с уверенностью и надеждой.

Уже расставаясь в метро Александр Самойлович попросил меня прийти на Ленфильм.

— Знаешь где находиться Ленфильм? Кировский проспект, 10. Приходи завтра пораньше, часам к десяти.

Честно говоря, тогда я не знал, что такое Ленфильм, а уж тем более, где он находится. Но узнать что-то новое я был не против. Отпросившись у отца, где я работал грузчиком, объяснив ему, что это нужно моему тренеру для подготовки к соревнованиям, я с утра направился на Ленфильм. К моим спортивным успехам отец относился с интересом и во всём мне помогал.

С Васильевского острова до Кировского проспекта я быстро доехал на трамвае. У дома, на котором красовалась табличка с номером 10 не было дверей. Это меня немного озадачило. Я долго заглядывал в окна и махал руками трудящимся за стеклом. Но, ощутив за окнами раздражение, решил скрыться. Пройдя вперёд несколько шагов, я увидел такой же дом-близнец, но в нём с угла были двери с вывеской «Столовая самообслуживания». Между этими домами находился двор. Говорят раньше там был городской рынок. Во дворе стояло два автобуса с людьми, одетыми в костюмы, времён гражданской войны и женщина в белой панаме искала по двору запоздавших. Из столовой самообслуживания вышел покачиваясь, нетрезвый мужик и упал навзничь. Я взглянул на свои часы «Восток" и понял, что до десяти ещё оставалось минут двадцать. Строительство коммунизма по всей стране уже шло полным ходом. Другой мужичок, покрепче, в костюме матроса, начал его поднимать и усаживать спиной к забору.

— Мужики, а где Ленфильм?

Оба посмотрели на меня оторопело и замахали руками на дом напротив, от которого я только что пришёл.

— Помоги-ка, браток, поднять человека. Ты знаешь, что это за человек? Настоящий человек. Арсен это, сын самого Свердлова.

Я помог. Арсен и Серёжа, припав друг к другу плечами и образовав подобие землемера тихо продвигались в сторону ленфильмовских автобусов.

Видимо именно этих ребят искала женщина в панаме. Потом я узнал, что столовка эта именуется у ленфильмовских алкашей «Углом падения», и, что спиваются здесь, получив зарплату, вполне приличные люди, народные, можно сказать, артисты. Уходили в запой артисты, операторы и даже директора фильмов. Одного из них, Юру, мне пришлось позже сильно полюбить. И не только за то, что он взял меня с собой в сказочное путешествие на "Остров сокровищ", но за то, что в бытность свою начальником лагеря, он поддержал и не дал сдохнуть одному ершистому зэку,

сидевшему по 58 статье, Жоре Жжёнову.

Водку, конечно, они приносили с собой и пили стаканами из-под компота, за копейки покупая на закусь пожарские котлетки с макаронами. Картошечка тогда была деликатесом и подавалась только к бифштексу. А это было очень дорогое блюдо. Не по ленфильмовскому гонорару.

Пройдя мимо того дома ещё раз, я обнаружил с другой его стороны садик, а в кустах оригинальный столб с буквами. Если читать их сверху вниз, по китайски, получалось — Ленфильм. В глубине садика виднелось красивое белое здание с колоннами. Со вздохом облегчения я дошёл до парадного входа, но он оказался наглухо закрытым. Милая старушка, гулявшая с собачкой, начала мне рассказывать, что в этом здании при царе был театр, а в саду ресторан «Аквариум» с великолепным фонтаном, буфетом и прелестными девочками. Видимо одной из них когда то была эта добрая рассказчица. Как это тонко, на месте борделя устроить кузницу нравственных идеалов большевизма. Подёргав с силой огромную дверь и впадая в отчаяние, я услышал голос моего тренера, предостерегающего меня от взлома государственной собственности.

Вход на Ленфильм оказался совсем неприметным, спрятанным сбоку в кустах сирени. Видимо с целью конспирации. Как дверка в каморке у папы Карло, ведущая в страну чудес. В маленьком фойе на стене красовался профиль Ленина из гипса со словами о важности кино, а наискосок Чапаев с пулемётом. Дверь преграждал охранник с ружьём. Мы подошли к окошечку в стене и выписали пропуск в киногруппу фильма «Гамлет».

Мы долго шли по длинным, узким коридорам со множеством дверей. Из них то и дело выходили озабоченные люди и бросались куда-то, сломя голову. При этом на бегу все целовались и обнимались, мгновенно обмениваясь новостями. Потом мы долго шли по широкому и высокому коридору с толпой наряженных в исторические костюмы людей. В огромных воротах засиял яркий свет и показались очертания старинного замка. Мой тренер бросился в объятия к какой-то гражданке. Передав меня ей, как свёрток, он тихо испарился. Я заметил в сторонке ещё несколько высоченных парней спортивного телосложения. Одного из них я видел на наших соревнованиях самбистов. Звали его Витя Щенников. Он был повыше и постарше меня, но у него плохо сгибались в коленях ноги. В глубине огромного, как вокзал помещения, где из фанеры была построена стена замка, слышался звон шпаг и крики дерущихся. Женщина, обнимавшая моего тренера, убежала в замок и вернулась с тонким, субтильным человеком в бабочке. Он придирчиво оглядел нас, спортивных

ребят, сверху донизу, оценивая наши размеры и тоненьким, скрипучим голосочком попросил пройтись по коридору. Мне было ужасно стыдно идти как дураку, когда на тебя все пялятся, но я сделал несколько пружинящих шагов, с желанием подскочить поближе и дать кому-нибудь в нос.

— Нет, нет. Идти нужно величественно.

Хотелось побыстрее убежать из этого, пахнущего каким-то дымом, помещения и оказаться на свежем воздухе. К тому же совесть не давала беспечно бить баклуши и гнала на работу. Отец один грузит там брёвна и трубы, а я занимаюсь здесь какой-то фигнёй.

Ко мне подошла всё та же женщина и потащила меня вглубь декорации. Там какие-то королевские солдаты вытворяли разные детские глупости. Они размахивали шпагами, рискуя снести голову окружавшим их зевакам, и вытворяли друг с другом непотребные стычки. Иван Кох настаивал на том, чтобы заколоть стражника дагой, а Кирилл Чернозёмов предлагал вонзить ему шпагу в спину. Эта женщина, ассистент режиссёра, объяснила мне в двух словах чего они хотят добиться и попросила меня показать какой-нибудь приёмчик. Речь шла о тихом, внезапном захвате стражника замка друзьями Лаэрта.

Я подкрался к нему и захватив сзади за шею, повалил его на землю.

— Вот, вот! Это и нужно. Переоденьте его и давайте снимать… — раздался из глубины декорации тот же писклявый голос.

Я почувствовал себя униженным рабом. Мною распоряжались, не спрашивая на то моего согласия. Женщина схватила меня за руку и потащила в костюмерную. Я заупрямился и сказал, что мне нужно на работу.

— Ты что? Какая работа? Ты знаешь кто тебя будет снимать? Это же Козинцев!

— Ну и что? А "Человек-амфибия" тоже он снимал? Мне нужно на работу — мычал я.

— Знаешь сколько тебе заплатят? Три рубля. Давай паспорт.

До самого позднего вечера я маялся дурью в душном павильоне. Бесконечное число повторений и перестановок, включений и выключений света, приклеивания усов и бород. Узнав, что привели меня сюда на пробы призрака отца Гамлета, и, что я не подошёл из-за своей кошачьей походки, а подошёл Витя Щенников со своими негнущимися ногами, узнав, что три рубля заплатят только через месяц и, что за этой трёхой нужно будет отстоять в кассе огромную очередь, Козинцева я тихо возненавидел. Мне казалось, что он специально затягивает

съёмку, чтобы сорвать мои возвышенные рабочие планы. Он придирался к каждой мелочи, требуя повторять простые сцены по десять раз. Понимая, что причиной затяжек является именно Козинцев, я сорок раз подходил к нему и спрашивал «когда» и сорок раз получал ответ «скоро». Измотавшись в конец от ожидания, я подошёл и сказал Козинцеву, что тоже хочу стать режиссёром, чтобы быстро снимать кино и получил ответ, что надо ещё подрасти и немного поучиться, а потом снимать кино. Поздно вечером, вырвавшись на свежий воздух и отмыв с лица, рук и шеи вонючий грим, я поклялся себе никогда больше не появляться на этом Ленфильме.

Откуда мне было знать, что этот Ленфильм притянет меня как магнит, напоит и накормит, приласкает и ударит, приподнимет и унизит. За шесть последующих лет, совершенно случайно, со своими товарищами по секции самбо Александра Массарского, я попадал на съёмки фильмов "Три толстяка", "Виринея", "Любовь Яровая", "Интервенция", "На пути в Берлин" и "Даурия" и каждый раз сожалел о потерянном времени. Каждый раз я давал себе слово, не появляться больше в этом вертепе умопомрачённых. Пока осенью 1969 года, уже увидев "Гамлета" на экране, поступив в институт и набив свою голову знаниями, тело мышцами до двадцатидвухлетнего стандарта, попав на съёмки "Короля Лира" в Нарву, увидев там того же Григория Козинцева, я стал слушать каждое его слово и следовать беспрекословно каждому его жесту. Два месяца, на которые я забросил занятия в институте, я проникался его мыслями о жизни по Шекспиру, его образами сущего, послушно занимался фехтованием с Иваном Кохом и с радостью бегал на побегушках у Мастера. Два месяца я провёл в шестнадцатом веке в обществе героев Шекспира, изображаемых Донатасом Банионисом, Юрием Юрвет, Регимантасом Адомайтисом, Олегом Далем, Галиной Волчек, Лео Мерзень. В костюмах Нелли Лев мы преображались в людей средневековья и целыми днями болтались по Нарве в поисках поживы, в ожидании съёмки. Вдыхая эту атмосферу, как сигаретный дым, мы впадали в зависимость киномагии навсегда.

Откуда мне было знать, что здесь, на Ленфильме, на этой "фабрике грёз", я встречу своих лучших друзей и злейших врагов, испытаю восторги творческих побед и горечь предательства. Откуда мне было знать, что скромно заглядывая в двери киногрупп и предлагая свои услуги, я буду желанным соратником великих режиссёров в создании немеркнущих фильмов. Откуда мне было знать, что буду штурмовать туманный Альбион под командованием Григория Козинцева, буду отбиваться с казаками от красных с Виктором Трегубовичем, буду в рядах восставшего

народа против власти Трёх толстяков по зову Алексея Баталова, помогу подпольщику Высоцкому прервать интервенцию Антанты по хитроумному замыслу Геннадия Полоки, буду штурмовать Зимний и водружу красное знамя на шпиль Петропавловского собора по команде Сергея Бондарчука, прорву фашистскую блокаду Ленинграда по приказу Михаила Ершова, отстою Сталинград с Василием Шукшиным, помогу драться за честь и свободу Тилю Уленшпигелю и Робин Гуду, обучу драться мушкетёров и Шерлока Холмса, найду с пиратами Владимира Воробьёва Остров своих сокровищ. Откуда мне было знать, что тридцать лет, падая своим телом на землю за декабристов, фашистов, гвардейцев, мушкетёров, английских сыщиков, пиратов, красноармейцев, рыцарей, бандитов — тем зарабатывая на хлеб с маслом, я не успею ни разу надкусить эту сочную краюху и потеряю способность двигаться. Откуда мне было знать, что сотни образчиков нравственной чистоты, созданных в чистых водах «Аквариума», снова бесследно утонут в омуте разврата. Откуда мне было знать, что много лет я буду слушать шум досужих, светских разговоров в этих коридорах, а потом в них услышу звенящую тишину зловещей могильной пустоты. Откуда мне было знать, что он, этот Ленфильм станет главной линией моей жизни со своим углом падения.

Школа Массарского

У Александра Массарского я занимался борьбой самбо и уже летом 1963 года в свои 16 лет был допущен к тренировкам взрослых мастеров спорта в качестве манекена для отработки приёмов. Я не понимал тогда, что тренер просто рискует моим здоровьем ради своих зачётных очков, голов и секунд. По этой причине погиб на соревнованиях, выполняя сложный бросок «подхват» мальчишка из нашей секции — Юра Жиров. Меня, сырого и слабенького юношу, здоровенные, крепкие мужики скручивали в бараний рог и выколачивали моим жирным тельцем пыль из борцовского ковра. Но на тренировках было интересно. Открылось много нового. После тренировок мы часто ходили по Невскому проспекту с красными повязками народных дружинников на рукавах ловить стиляг и фарцовщиков, ездили на соревнования в Ригу и Таллин, но самым интересным было участие в киносъёмках.

Киностудия Ленфильм была наглухо закрыта для простого советского человека. А когда происходили киносъёмки, нам выписывали по паспорту пропуска и переодевшись в игровые костюмы мы болтались по киностудии, ожидая своей очереди подраться на съёмочной площадке. Ребята постарше, уже ставшие мастерами спорта СССР /а по приказу Госкино СССР после гибели артиста Евгения Урбанского только мастеров спорта допускали к съёмкам/ относились к переодеванию и к съёмкам, как к вынужденному и скучному ожиданию выплаты обещанной зарплаты. Спортсменам за съёмочный день, длившийся восемь часов, платили тогда семь рублей пятьдесят копеек, а это были приличные деньги. В массовке надо было толкаться за три рубля, а начинающий артист Володя Высоцкий имел дневную ставку тринадцать рублей пятьдесят копеек. Самые знаменитые и народные артисты СССР за день съёмок получали по пятьдесят рублей, то есть половину месячной зарплаты инженера или врача.

В 1937 году на Мосфильме, а потом и на Ленфильме, в актёрском отделе стали вести учёт и создавать информационную картотеку спортсменов, имеющих желание поучаствовать в съёмках по своей спортивной специализации. В Москве такие спортсмены организовались в мастерской Льва Кулешова, режиссёра и педагога и в группу под руководством Глеба Рождественского, боксёра и выпускника тренерских курсов Главной школы физического образования трудящихся для кружков Всевобуча. Толчком к организационному процессу спортсменов послужили исторические фильмы «Минин и

Пожарский» Всеволода Пудовкина и «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна с многочисленными массовками в батальных сценах. Правда боксёры Глеба Рождественского и Бориса Барнета уже участвовали в драке музыкантов в фильме «Весёлые ребята» Григория Александрова в 1934 году, но это было не так серьёзно. Борис Барнет был первым, кто хорошо показал себя в фильме Льва Кулешова 1924 года "Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков" в качестве трюкача. На съёмках драки в "Весёлых ребятах" Григория Александрова в 1934, потом в фильмах "Минин и Пожарский" Всеволода Пудовкина в 1939, "Александр Невский" Сергея Эйзенштейна 1939 года, "Иван Грозный" Сергея Эйзенштейна, 1941,"Великий воин Албании Скандербек" Сергея Юткевича в 1953 году, который был отмечен специальным призом Канского фестиваля за батальные сцены. Для съёмок трюков в фильме "Смелые люди" 1950 года были привлечены артисты конного цирка Алибека Кантемирова, где подрастал молодой артист Петя Тимофеев. Через несколько лет, в 1956 году, для съёмок своей эпопеи "Тихий Дон" Сергей Герасимов, прошедший курс трюковой подготовки в ФЭКСе Григория Козинцева в 1919–1924 годах, инициирует создание в Советской армии отдельного кавалерийского полка, расположившегося в Алабино и обеспечивающего киносъёмки. В Алабино формировалась и техническая база военной техники для обеспечения съёмок военных кинолент. На киностудии Ленфильм, собранные актёрским отделом, спортсмены участвовали в фильмах Григория Козинцева "Трилогия о Максиме". Ещё в 1922 году Григорий Козинцев и Леонид Трауберг организовали в Петрограде /Ленинграде/ курсы для артистов ФЭКС /фабрика эксцентрического актёра/, которая влившись в учебный план Института сценических искусств на курсе Г. М. Козинцева, была долгие годы поставщиком исполнителей трюковых номеров в фильмах кинофабрики. Преподавали в ФЭКСе и принимали участие в съёмках Эрнесто Лусталло / французский боксёр и фехтовальщик/, гимнаст и акробат Александэр, фехтовальщик Иван Кох и их ученики. Достаточно упомянуть, что Николай Черкасов в фильме Григория Козинцева "Дон Кихот" все трюки, включая падение с лошади на галопе кувырком вперёд, делал сам. Игорь Ильинский, впервые снявшийся у Бориса Барнета в фильме " Мисс Менд", в фильме "Закройщик из Торжка" тоже демонстрировал хорошую акробатическую подготовку и выполнял трюковые номера.

Стратегия трюковых актёров, исполняющих в кино все трюки самостоятельно, продержалась в советском кино до 1965 года. В 1949 году на съёмки рукопашных боев кинофильма "Звезда"

пригласили самбистов секции "Динамо" во главе с Иваном Васильевичем Васильевым. Самбо в СССР было окружено магическим ореолом и пользовалось большой популярностью. Впрочем также, как и бокс в 1920-е годы, когда в кино привлекли боксёров Бориса Барнета, Глеба Рождественского, Алексея Лебедева и их тренера по боксу Аркадия Харлампиева. В 1955 году спортсмены ленинградского "Динамо" участвовали в съёмках фильма Иосифа Хейфеца "Дело Румянцева" с Алексеем Баталовым в главной роли. Эпизод драки милиционеров с бандитами и автомобильную аварию они выполнили мастерски. В фильме "Дон Кихот" Григория Козинцева трюки делали сами актёры под руководством самого Григория Козинцева. Николай Черкасов падал с лошади, крутился на крыльях мельницы, разговаривал с глазу на глаз с живым львом.

До 1975 года картотека Ленфильма состояла из большого числа спортсменов различных специализаций, время от времени участвовавших в киносъёмках. Среди них выделялись наиболее активные персонажи, которые собирали нужных спортсменов на съёмки — бригадиры спортивной массовки. Они чаще других появлялись на Ленфильме и спрашивали в актёрском отделе, не появилось ли какой нибудь халтурки. Рядовые спортсмены не имели возможности каждый день приходить на киностудию. Основным препятствием к этому была жёсткая трудовая дисциплина на предприятиях страны. Пропустить рабочий день было почти невозможно. У бригадиров спортивной массовки по этой же причине возникали трудности набора на съёмки спортсменов, свободных от основной работы. Обычно, чтобы подхалтурить в кино, спортсмены сдавали кровь и получали на основной работе отпуск на три дня, прикидывались больными и оформляли больничный лист, отпрашивались в местные командировки у своих начальников. Да и тренировки спортсмены пропускать не стремились, готовясь к ответственным соревнованиям. Съёмки казались делом не серьёзным и отвлекающим от заветных золотых медалей и похвальных листков. А может быть и заветной поездки за границу в составе сборной команды СССР.

Соблазнить девушку поблёскивающим значком мастера спорта СССР на лацкане пиджака было надёжнее, чем рассказом о драке в съёмочном павильоне, а тем более на ледяных невских берегах. Одна из моих девушек, приглашённых на съёмку у Петропавловской крепости фильма "На пути в Берлин", увидев как я грохнулся с моста в холодную воду во время танковой атаки перестала со мной общаться, записав меня в сумасшедшие.

Мастера спорта СССР, победители всесоюзных и городских

чемпионатов по борьбе самбо

Ю. Чистов, И. Смирнов, В. Подситков, В. Кодинцев, В. Малофеевский, Б. Орехов, В. Афанасьев, А. Рахлин,

В. Иванов, А. Малыгин, А. Соколов, В. Белов, О. Василюк и, конечно, душа компании Володя Момот во главе со своим тренером Александром Массарским с 1957 по 1968 год поучаствовали в съёмках одиннадцати кинофильмов. Александр Массарский подрабатывал тогда организатором физкультурно — массовой работы на киностудии Ленфильм и получил некоторые преференции для сколачивания групп спортивной массовки.

Переодевание пробуждало в сознании детское чувство чуда, по мановению волшебной палочки переносившей нас в мир прошедших исторических событий. По коридорам студии и в кафе запросто ходили знаменитые артисты и их даже можно было потрогать руками и выпить с ними чашечку суррогатного кофе. Потом Александр Самойлович звал нас в съёмочный павильон, где были построены из фанеры декорации какой-нибудь избы или ресторана и придумывал с нами потасовку. Первый блин — комом. Мы всей секцией пошли в кинотеатр смотреть фильм "Каин XVIII", где самозабвенно дрались с Александром Демьяненко на эшафоте, но так себя и не увидели. Вся наша драка была забракована и вырезана режиссёром Надеждой Кошеверовой /ученицей Григория Козинцева/. На съёмках фильма режиссёра Алексея Баталова «Три толстяка» мы изображали взбунтовавшийся народ и Александр Самуилович Массарский рубил нас вострой саблей. В сцене казни Баталов подозвал меня, дал мне трехметровую березовую дубину и попросил, чтобы я вскочил на эшафот и оглушил дубиной троих моих товарищей, одетых в солдатские костюмы. Я запрыгнул на эшафот, замахнулся тяжеленной дубиной и стал наносить удар в область груди своих старших товарищей, мастеров спорта Володе Момоту, Славе Малафеескому и Васе Гавриленко.

— Стоп! — закричал оператор Шапиро. Мои товарищи замерли как вкопанные, гладя на оператора и… получили мощный удар по головам дубиной, которую я не смог остановить.

Инерция! Количество движения прямопропорционально массе объекта и ускорению.

Ловили меня долго. Дня три. Били дружно, не испытывая жалости и сострадания. Денег за съемки мы получили неслыханную, по тем временам, сумму. Рублей по сто. Как за месяц работы на заводе. А радости сколько? Полные штаны.

Так началась моя кинокарьера.

Поначалу я относился к этому делу пренебрежительно. И съёмки в "Гамлете", и в "Каине XVIII" кроме нудного ожидания и

травм ничего не сулили. «Делом надо заниматься, Коля», — говорил я себе. А делом для меня тогда было выступление на чемпионате Европы. Лучше в Париже!

В фильме "Виринея" /ленфильмовцы в шутку окрестили фильм "Венерея"/ режиссёра Владимира Фетина мы, изображая кулаков, дрались в избе с пособниками Ленина. Начинался кадр с того, что о голову крестьянина раскалывали икону. Этого крестьянина изображал самбист Валя Лысенко, внезапно умерший от отёка мозга некоторое время спустя.

После съёмок самым приятным было подойти к кассе и за полученное удовольствие от игры расписаться в ведомостях о зарплате. Старшие товарищи не очень стремились грохнуться на деревянный пол и иногда прятались за бутафорским шкафом. Пропагандируя свой принцип в отношении съёмок среди нас распространился лозунг — "Подальше от камеры, поближе к кассе!"

Большая часть из нас мечтали только о спортивной карьере, вершиной которой была медаль первенства города или СССР на лацкане пиджака. Заветный квадрат /значок мастера спорта СССР/ уже у многих поблескивал тусклым серебром, как блесна, привлекая на танцах грудастых девчонок. Поэтому к съёмкам относились с опаской и пренебрежением, как к источнику возможных травм и нарушению тренировочного плана.

Первый провал случился на фильме Надежды Кошеверовой "Каин XVIII", когда Александр Массарский придумал драку с приёмами самбо на эшафоте. Володя Момот броском через плечо швырнул с эшафота Володю Кодинцева, где его ловили на руки Юра Чистов и Иван Смирнов. Надежда Кошеверова выкинула эту сцену из фильма и назвала Массарского обидными словами. Кстати именно она в 1970-е годы открыла путь на киностудию нашей группе, когда Массарский не смог выполнить её замысел на фильме "Царевич Проша", а Толя Ходюшин, пригласив её на конюшню в Пушкин, где мы тренировались, продемонстрировал прыжок в седло лошади с крыши сарая с необычайной лёгкостью.

Несколько серьёзных травм было получено самбистами тренера Массарского в драках на фильмах "Любовь Яровая" Владимира Фетина, где в сцене ареста большевиков, Володя Доровский и Володя Кодинцев силовыми приёмами, навалившись как мясники, покалечили актёра Василия Шукшина, а мне прикладом выбили плечо.

В деревенской драке фильма "Виринея" тренер Массарский придумал свой коронный номер — удар по голове /он использовал его в «Белом солнце пустыни» предложив Павлу Луспекаеву ударить кулаком по голове самбиста Аркашу

Соколова/, но Луспекаев помнил как Массарский оглоушил его табуреткой по голове на съёмках "Республики Шкид" и старался держаться от него подальше. Всю драку, за исключением одного броска с крыши рубки, Луспекаев выполнил самостоятельно, а Владимир Мотыль срежиссировал всё так, чтобы Луспекаеву было полегче. В деревенской драке в фильме "Виренея" Массарский так пригрел доской иконы по голове Валю Лысенко, что тот долго маялся головными болями, бросил тренировки и серьёзно заболел. Валера Белов и Володя Багиров проявили там чудеса кулачного боя, а Миша Семененко зорко наблюдал за дракой с верхних ступеней лестницы, не рискуя сорвать свою подготовку к первенству города Ленинграда по старшим юношам.

Мне повезло, когда во время съёмок "Республики Шкид", где я пробовался на роль Купы Купыча, меня на репетиции огрели бутафорской табуреткой по голове, но я выжил. А вот Луспекаев, который получил удар в кадре настоящей табуреткой от Сандро Товстоногова, запомнил находчивость А. Массарского надолго. Александр Массарский опыта в трюковых съёмках не имел и набирался его на наших костях и синяках. Ему казалось, что наши головы и спины должны выдерживать удары досками и падения на каменный пол. Скорее всего, ему было просто по фигу наше здоровье. Ведь он с тем же риском, использовал в съёмках своего сына Костю и вторую по счёту жену Эллу, которая сломала позвоночник, перевернувшись с Димой Шулькиным на машине «Жигули» в фильме режиссёра Виталия Аксёнова «Как стать звездой» и едва не сгорела в «Звезде пленительного счастья» режиссёра Владимира Мотыля, дублируя актрису Наталью Бондарчук. Причём Александр Массарский уговорил её сделать этот трюк, чтобы его не выгнали с кинокартины, как не обеспечившего процесс трюковых съёмок /то есть карьера для А. Массарского была дороже здоровья жены/.

На наших глазах Володя Высоцкий в прыжке с балкона во время драки в фильме Геннадия Полоки "Интервенция" чуть не сломал себе шею. Он сам был отличным гимнастом и напросился лично участвовать в драке. Массарский с радостью ему разрешил, но не догадался проверить этот прыжок с кем-нибудь из нас. Во время прыжка с балкона Высоцкий опёрся рукой о бутафорские перила, они треснули и Володя, потеряв равновесие, грохнулся на каменный пол.

Много смешных историй, о том как ударил дубиной по голове один другого, долго пересказывались ребятами в спортивных раздевалках о съёмках в "Каин XVIII", "Три толстяка", "Под стук колёс". После небольшой потасовки в фильме "Гамлет" повезло тяжу из ЛОС СДСО "Буревестник", студенту

Кораблестроительного института Вите Щенникову — его взяли изображать тень отца Гамлета. Меня Григорий Михайлович забраковал за мягкую тигриную походку, чем нанёс мне обиду на долгие годы. Я долго ничего не понимал в пластической выразительности движений. Величавость королевской походки лучше изобразил малотехничный самбист Витя Щенников.

На съёмках "Белого солнца пустыни" в Махачкале в 1968 году, где в драке на баркасе Александр Массарский дублировал инвалида без части ступней Павла Луспекаева и не удержался от своей коронки, предложив Павлу ударить кулаком по голове Аркашу Соколова я получил от него предложение упасть за Абдуллу /Кахи Кавсадзе/ с крыши нефтяного танка десятиметровой высоты на песочек. От предложения я отказался. Да и режиссёр Владимир Мотыль не доверял самоуверенным обещаниям Массарского о том, что у него "всё рассчитано" и "всё будет хорошо". Уголовную ответственность за травмы и гибель на съёмочной площадке по законам тех времён нёс директор Юрий Хохлов и режиссёр кинокартины Владимир Мотыль.

Александр Массарский плохо представлял себе травмоопастность при падении с высоты, потому, что сам не падал, а о здоровье других мало заботился. Ответственность он ни за что не нес. В "Трёх толстяках" он придумал ловить падающего с балкона третьего этажа мальчика в брезент, удерживаемый руками десятком парней и сорвал себе ногти на руках. Такая техника была применяема пожарными с 1900 годов, но её нужно было хорошо владеть, а не использовать по-наслышке. Было странно, что он не жалеет ни себя, ни других, выполняя опасные и не эффектные действия. Он был для меня таким авторитетом, что я долго не мог понять, что это результат пофигизма и не профессиональности, покрываемый тщеславием и бахвальством.

В другом фильме "Даурия" Александр Самойлович попросил грохнуться на каменный пол со второго этажа без страховочных матов Володю Момота и Володю Афанасьева и те, покорно выполнив задание тренера, поковыляли домой с переломанными конечностями, надолго выбыв из тренировочного процесса. Фильм "Даурия" где продемонстрировав свой коронный номер удара по голове в сцене пленения белых офицеров, метании ножа при захвате партизан и сталкивании коня с чучелом с высокого обрыва, стал последним, где старая гвардия самбистов Александра Самуиловича Массарского работала с ним. В 1968 году Александр Массарский перешёл на работу тренера в общество "Зенит", а все мастера спорта СССР остались в "Труде" с Леонидом Ионовичем Усвяцовым. Для большинства из них

кинокарьера закончилась. Александр Массарский стал приглашать на съёмки ту молодую поросль самбистов, которые перешли за ним в "Зенит". Для массовых военных баталий он приглашал спортсменов и из других спортивных обществ — "Буревестник", СКА, "Динамо". Не брезговал он и людьми со стороны, знакомыми или попадавшимися энтузиастами в массовке. Один из таких случаев произошёл на съёмках фильма «Даурия» в Чите, где демонстрируя свою осведомлённость, он нашёл в массовке бывшего десантника по фамилии Карпов и уговорил его сесть верхом на коня, хотя тот признавался что не умеет ездить верхом, а потом столкнул его с конём с обрыва высотой около десяти метров. Конь разбился насмерть, а десантнику повезло — он остался жив и даже потом снимался в других фильмах, говоря, что он каскадёр из школы Александра Массарского. Сцену эту пришлось переснимать с укреплённым на коне манекеном казака.

Именно поэтому спортсмены из "Динамо" и СКА, опасаясь травм, не рвались на съёмки. Но нищета советского времени заставляла людей рисковать многим, даже своим здоровьем. Конкуренцию Александру Массарскому тренеры этих спортивных обществ не составляли, считая съёмки делом не серьёзным и не прибыльным и вскоре он стал единоличным авторитетом по привлечению на съёмки ленинградских спортсменов. Единственным его конкурентом стал Леонид Ионович Усвяцов, который пытался захватить инициативу на Ленфильме, но вскоре к этому поостыл. Были более денежные подработки. Один из учеников Александра Массарского, мастер спорта СССР Борис Пашковский не стал конкурировать со своим учителем в кино и организовал бригаду промышленных альпинистов для мытья окон, где гораздо больше зарабатывал, но без понтов.

Не смотря на травмы, желающих посниматься и заработать червончик к своей скудной зарплате было много. Только выбирай. Ни мобильных, ни стационарных телефонов в шестидесятых годах ещё не было и оповестить спортсменов о съёмках было не легко. Личный автомобиль "Москвич", на котором можно быстро объехать два три клуба и собрать спортивную массовку для рукопашной атаки в "Ижорском батальоне" или "На пути в Берлин", он ещё не купил. Но и здесь Александр Самуилович Массарский проявил незаурядный талант изобретателя. Он оповещал спортсменов о съёмках через вестовых, то есть через тех спортсменов у кого были домашние телефоны. Обладатели таких телефонов, к коим относился и я, становились лицами ближнего круга, доверенными бригадирами. Александр Самойлович среди спортсменов ленинградских спортивных клубов стал добрым

волшебником, по неведомым им законам, вызывающий их на съёмки. А съёмки для всех нищих спортсменов были всегда желанным аттракционом и источником дополнительных доходов.

Физической подготовки мастеров спорта СССР по борьбе самбо /а именно эти спортсмены входили в ареол А. С. Массарского/ хватало на многие фантазии режиссёров советского кинематографа. Но время неумолимо шло вперёд и фантазии режиссёров развивались коммунистическими темпами. В четырехсерийном фильме "Блокада" в 1973–1976 году в съёмках уже принимали участие мои подросшие сверстники Володя Багиров, Володя Шаварин, Валера Белов, Олег Василюк, Миша Семененко, Демид Момот, Вася Шестаков, Аркаша Ротенберг, Слава Косенко, Лёша Зелинский и многие другие наши товарищи, к которым на киностудии приклеился профессиональный ярлык "самбисты". Всё чаще приходилось выполнять не только натренированные приёмчики борьбы самбо но и приёмы штыкового боя среди грохочущих танков, падения из окон горящих вагонов и разные другие опасные действия. И всё чаще на съёмочной площадке слышались раздражённые крики режиссёров, выражающих недовольство Александру Самуиловичу в привлечение на съёмки плохо подготовленных исполнителей. Не выполнив то или иное задание режиссёра мы смущённо опускали голову и кивали на Александра Самуиловича. Он виноват в том, что мы не умели фехтовать на мечах, скакать на лошади, гореть в огне и много разного головоломного, что придумывали сценаристы и режиссёры и чему нас не учили в борцовских залах. На съёмках драки в "Республике Шкид" и "Виринея" у многих оказались ушибы и сотрясения мозга от ударов по голове не бутафорскими предметами. Толя Рахлин жаловался как Александр Самуилович огрел его прикладом по голове. На съёмке "Белого солнца пустыни" и "В чёрных песках" нам с Аркашей Соколовым и Володей Кодинцевым А. С. Массарский предложил гарцевать среди барханов на горячих ахалтекинских жеребцах, которых мы увидели в первый и последний раз в жизни. Первые уроки верховой езды нам преподал, снимавшийся там же со своими учениками Евгением Богородским, Володей Токмениным и Володей Любомудровым артист конного цирка Алибека Кантемирова — Пётр Диомидович Тимофеев. После этих съёмок я записался в школу верховой езды в парке Дубки в Сестрорецке к Юрию Сергеевичу Смыслову, чтобы овладеть эти не простым ремеслом. Скачки по берегу залива стали моим любимым воскресным занятием.

А. С. Массарский в силу своей занятости давал нам на съёмках много инициативы в придумывании разных сценарных

ситуаций. Это будоражило наше воображение и превращало съёмки в забавную игру. В августе 1973 года в Луге на съёмках фильма "Блокада" Александр Массарский предложил нам выпрыгнуть на насыпь из вагонов после того, как они загорятся. Но вагоны вспыхнули, как порох и мы чуть не сгорели в них заживо. Кроме того, страшнее огня удушие от дыма, который профанам казался совсем не опасным явлением.

В сцене повешения декабристов в фильме Владимира Мотыля "Звезда пленительного счастья" привезённые Александром Самойловичем парашютные подвески, одетые не правильно, чуть не задушили нас по настоящему. Когда из под наших ног выдернули помост под ногами братской могилой зазияла пятиметровая яма. Сцена с монологом Олега Янковского тянулась долго и лямки, врезавшись в пах, душили нас насмерть, перекрывая бедренную артерию. Оказалось, что Александр Самуилович не подумал о том, как будет вынимать нас из петли после съёмки и мы тихо покачивались над пропастью. Толя Ходюшин хрипел и терял сознание. Я, нарушив приказ Массарского, висеть тихо и изображать мёртвого, заорал нечеловеческим голосом. Сорвав сцену, я спас жизнь и карьеру А. Массарского и А. Ходюшина, которые впоследствии, сломали мою карьеру в кино. Двое рабочих схватили доску и держа её за концы подвели под пятую точку обвисшего Ходюшина. Он к тому же был плохо подготовленным физически спортсменом, не имевшим никаких спортивных разрядов. Толя отдышался. Вызвали пожарников, которые и спасли нас от публичной казни через повешение.

В абордажном бою на "Легенде о Тиле" многим спортсменам пришлось в первый раз держать в руках абордажные топоры и крючья и грохаться в ледяную воду. На "Короле Лире" Григорий Михайлович Козинцев, сетуя на нашу плохую подготовленность к средневековым схваткам с оружием и щитами, организовал наше обучение фехтованию под руководством профессора ЛГИТМиК Ивана Эдмундовича Коха, чтобы не допустить "липу" в кадре. В процессе этих съёмок, пообщавшись с такими профессиональными людьми я понял, что это очень интересная и трудная профессия — постановщик и исполнитель трюковых сцен в кино.

Осенью 1972 года я начал посещать занятия профессора Ивана Эдмундовича Коха по сценическому фехтованию и поставил себе целью после окончания ЛИАПа поступить на работу в Театральный институт и посвятить себя делу воспитания трюковых актёров /по примеру Григория Козинцева и Ивана Коха/. Способствовало этому ознакомление с историей работы в

этой области Г. М. Козинцева в его студии с 1922 по 1924 годов "Фабрика эксцентрического актёра" /ФЭКС/, а потом в Институте сценических искусств. После его выступления на международной конференции по сценическому движению в Венеции в 1972 году на беседе он убедил меня в важности этого предмета. Мало помалу назревала потребность в специалистах не знакомой и не понятной квалификации. Эта квалификация могла не только удовлетворить запросы режиссёров, но и снизить число не обоснованных травм на съёмочной площадке.

Александр Самуилович Массарский подражая образу всемогущего Остапа Ибрагимовича Бендера подтягивал к съёмкам спортсменов разных специализаций, но они не задерживались в группе энтузиастов по той причине, что съёмки происходили редко и ждать у моря погоды терпения хватало не у всех. Если первый раз Массарский снимался в 1949 году, то второй был только в 1957 на фильме "Под стук колёс", а третий — на съёмках драки у эшафота в "Каин XVIII" в 1963 году, но её из за "липы" в фильм не взяли.

"Даурия" 1969–1971 годы Виктора Трегубовича и "Сломанная подкова" 1971 года Семёна Арановича собрала довольно устойчивую компанию относительно свободных и, готовых грохнуться вниз головой, молодых спортсменов. Частое отсутствие на съёмках Александра Массарского /он должен был появляться на основной работе тренера/ заставляло меня проявлять самостоятельность и организовывать съёмки трюковых эпизодов в таких фильмах, как "Сломанная подкова", "Блокада", "Легенда о Тиле", "Стрелы Робин Гуда" и многих других. Пятиборец и прыгун в воду Лёня Орешкин, техник-автомобилист Юра Верёвкин, самбисты, прошедшие службу в армии, Володя Шаварин, Владимир Багиров, Олег Василюк, Николай Сысоев, мастер спорта СССР по конному спорту Витя Романов, получивший опыт военной службы в кавалерии Толя Ходюшин, Александр Филатов, мотогонщик Серёжа Васильев, а позднее, с мая 1976 года Олег Корытин, Вадим Медведев, Петя Самойленко, Валерий Зайцев, Володя Хиенкин, Игорь Лонский, составили костяк первой студии каскадёров, проводивших по воскресеньям по моей инициативе специализированные тренировки в парках города Пушкина и спортивных залах Театрального института / ЛГИТМиК/. Ведь главным для занятий в те годы была легальная спортивная база, а кроме меня такой базы ни у кого не было. Если бы А. С. Массарский позволил бы себе в зале для подготовки спортсменов заниматься посторонней ерундой, его бы уволили на следующий день. Если бы в хозрасчётной школе верховой езды, в которой работал Толя Ходюшин, были замечены посторонние

люди, его бы уволили ещё быстрее. Даже у тренера по прыжкам в воду Леонида Орешкина с нашими занятиями в бассейне спортобщества «Спартак» возникали проблемы. И только официальные просьбы о занятиях студентов и вольнослушателей спортклуба ЛГИТМиК помогали решить эту проблему.

К тому времени я уже работал в Театральном институте / ЛГИТМиК/ на курсе В. В. Меркурьева и И. В. Мейерхольд /дочери В. Э. Мейерхольда/ и увлечённо разрабатывал программу подготовки трюковых актёров, проходя обучение в очной аспирантуре Ленинградского научно-исследовательского института физической культуры /ЛНИИФК/. Ребята помогали мне, с энтузиазмом придумывая разные упражнения на основе своего опыта и фантазии. В феврале 1974 года Андрей Кончаловский по совету своих ассистенток Наталии Терпсихоровой и Гали Бабичевой, видевших нашу работу на съёмках "Легенды о Тиле", пригласил меня самостоятельно ставить трюки на его картине "Романс о влюблённых". Работавший там А. С. Массарский придумал сцену во время цунами, в которой чуть не убило падающим бревном артиста Романа Громадского с маленькой девочкой на руках и А. Кончаловский его мгновенно уволил.

Александр Самуилович Массарский, как мудрый педагог, не мешал нам играть в эти детские игры, а увидев первые заметные результаты наших тренировок пригласил журналиста журнала "Советский Союз" Мая Начинкина и организовал первую сногсшибательную статью о советских каскадёрах его школы.

Все комсомольцы, спортсмены, инженеры и официанты, в свободное от основной работы время, любившие рискнуть своей жизнью ради успехов советского кинематографа. Конечно под идейным руководством Александра Массарского, который таким способ отвлекал парней от стакана водки, папирос и драк в подворотне. Рекламный ход был сильный и А. С. Массарский получил контракт на постановку трюков в приключенческом фильме "Стрелы Робин Гуда" режиссёра Сергея Тарасова и рекламу на долгие годы. В съёмках требовалось человек двадцать спортивных ребят, но основную профессиональную работу выполняли мы — члены этой каскадёрской студии. Работать главным тренером ЛОС ДСО "ЗЕНИТ", увлечённо конструировать разные приспособления вроде «бани в чемодане» и участвовать в продолжительных съёмках, задача при советской власти была трудная. И Александр Самуилович часто уезжал со съёмочной площадки, оставляя за себя своих способных учеников. Мы увлечённо разрабатывали сцены, набирались опыта и удовлетворяли свои амбиции в самостоятельном творчестве.

Часто к приезду А. С. Массарского всё уже было отрепетировано, принято режиссёром и отснято. В одну из таких отлучек Александра Самуиловича Олег Василюк узнал от бухгалтера кинокартины "Стрелы Робин Гуда" страшную тайну и предложил поднять восстание "рабов". По полученным конфиденциальным сведениям оказалось, что сумма гонорара А. С. Массарского в десятки раз превышает фонд нашей каскадёрской зарплаты. Восторга у А. С. Массарского такая любознательность Олега Василюка не вызвала. К нему присоединился новобранец кино Коля Сысоев, который в "Стрелах Робин Гуда" первый раз сиганул вниз головой с колокольни и чуть не прорвал страховочную сетку, которую мы, растянув руками, держали по указанию Массарского. Сторонниками раздора стали новобранцы Саша Филатов и Игорь Лонский. Я уговорил Толю Ходюшина не встревать в эту разборку и спокойно доработать до конца картины, тем более что предстояла экспедиция в Польшу. Он согласился и мы доделали свою работу.

В Польше мы познакомились с польскими каскадёрами Циней, Бубой, Сильвестром и узнали много нового о принципах оплаты труда каскадёров на Западе. Но приехав в Ленинград А. С. Массарский объявил нам, что обойдётся впредь без наших услуг и набирает новых каскадёров, о чём и сообщил громогласно в статье газеты "ПРАВДА" от 16.09.1976. Так первый раз появился в кино Дима Шулькин, не имеющий к спорту вообще никакого отношения, но зато он виртуозно организовывал ремонт "Жигулей" ленфильмовских автолюбителей. Он уже засветился ремонтом машин на фильмах "Гонщики" Игоря Масленникова и "Даурия" Виктора Трегубовича, а поддерживаемый своим другом Аркашей Тигаем и Александром Массарским, начал свою головокружительную и бескровную карьеру постановщика трюков. Группа активистов по борьбе за выживание в кинематографе в составе А. Ходюшина, Н. Сысоева, О. Корытина, О. Василюка, И. Лонского написали жалобу в отдел культуры ГК КПСС г. Ленинграда и директору киностудии Ленфильм на А. С. Массарского, подвергающего актёров и спортсменов самбистов не обоснованному риску. В результате многочисленных совещаний в высоких кабинетах в актёрском отделе Ленфильма под руководством Владимира Васильевича Скоропада в 1976 году стала формироваться картотека спортсменов, с громким, но пока не всегда обоснованным, титром "Каскадёры".

Говорить о чём то, созданном впервые в СССР, не учитывая опыт работы в кино наших соотечественников и зарубежных мастеров, было просто не прилично. Можно отнести это обстоятельство к полной не осведомлённости в истории процесса

кинотрюков новоиспечённых первопроходцев А. С. Массарского и Д. Л. Шулькина.

В своей книге «За кадром и в кадре», изданной в 2008 году издательством Триада в Санкт-Петербурге, видимо желая представить себя очень смелым и рисковым человеком, А. С. Массарский подробно и честно рассказывает о многих своих работах в кино, где каждая съёмка — это несчастный случай с ожогами, переломами и удушениями каскадёров под его руководством. Он совершенно забыл, что на каждой студии и в Госкино СССР существовали отделы по технике безопасности, обязанные не допускать к съёмкам таких малоспособных и рисковых людей как А. С. Массарский. А используя свои коррупционные связи он получил награду от правительства России по ходатайству Союза кинематографистов СССР /это общественная клубная организация, не имеющая отношению к производственному кинопроцессу/ — заслуженный работник культуры РСФСР.

Было утверждено в Госкино СССР положение о каскадёрах и постановщиках трюков от 21.09.1975 года, которое регламентировало участие и оплату людей, выполняющих эту работу. Это положение редактировал А. С. Массарский, позаботившийся о том, чтобы к трюкам в кино допускались только мастера спорта СССР с высшим образованием /а то и двумя/. Он же это положение и начал нарушать, допуская в кино своих нужных людей. Первым из таких стал Дима Шулькин, тридцатилетний инженер, знакомый со спортом на уровне студенческих норм Готов к Труду и Обороне СССР, но связанный с подпольными мастерами по ремонту «Жигулей».

Первый этап покорения кинематографа с самбистами ЛОС ДСО ТРУД закончился в 1969 съёмками в "Даурии", со сногсшибательными падениями ребят на каменный пол с балкона в эпизоде ограбления анархистами Казначейства г. Читы и сталкивания коня с манекеном с высоченного утёса /конь погиб/ и "Короле Лире", когда А. С. Массарский ушёл в ЛОС «ЗЕНИТ», а многие самбисты остались в ЛОС ДСО «ТРУД». Больше они в кино не снимались. Ни Аркаша Соколов, ни Слава Малофеевский, ни Толя Рахлин, ни Вова Момот, ни многие другие, кто предпочёл остаться в ЛОС ДСО «ТРУД» с Леонидом Ионовичем Усвяцовым. Умел Александр Самуилович наказать предателей рублём.

С 1971 года, со съёмок фильма режиссёра Семёна Арановича "Сломанная подкова" образовалась новая группа, мастера спорта СССР по самбо Николай Ващилин, Вова Багиров, Вова Шаварин,

Володя Кодинцев, Олег Василюк, Боря Василюк, демобилизованный из кавалерийского конного полка Толя Ходюшин, отработавшая на фильмах "Блокада", "Легенде о Тиле", "Стрелах Робин Гуда" и поверженная А. С. Массарским на кинобаррикадах за Свободу, Равенство и Братство на съёмочной площадке. Потом, в 1975 году, на студии Ленфильм был создан коллегиальный орган, совет каскадёров, во главе которого администрация поставила самого опытного специалиста Александра Самуиловича Массарского. Мало кто понимал тогда поддержку его кандидатуры В. Полысаевым, номенклатурным лицом ОК КПСС и давним другом Массарского. Теперь, ощутив законную власть, Александр Самуилович не стеснялся приглашать на съёмки фильм "Блокада" ведущих мастеров самбо города Ленинграда. Демонстрировали технику самбо в рукопашных боях за Ленинград чемпионы и призёры СССР Володя Покатаев, Сергей Суслин, Слава Косенко, Лёша Зелинский, Игорь Гиршов, Володя Кюлленен, Саша Печкарёв и многие другие чемпионы города, СССР и Европы. Лишняя копеечка не мешала никому. Народ, по пути к коммунизму, влачил нищенское существование. Но и травмы были не нужны никому. А без специальной подготовки травмироваться спортсменам на съёмочной площадке было очень легко. Появилось несколько группировок, боровшихся за место перед съёмочной камерой. Дима Шулькин и Александр Массарский стали одними из них, но далеко не последними. Я очень любил своего тренера, мне нравилось работать с ним в кино, нравился его лёгкий и бесшабашный нрав Остапа Бендера. Но часто любовь и дружба бывают не взаимной. Так началась новая эра в каскадёрском ремесле советского кинематографа.

Вот титры фильма Белое солнце пустыни, где А. С. Массарский дублировал Павла Луспекаева и указан в титрах, как исполнитель эпизодической роли. Можно только диву даваться, как А. С. Массарский о драке из двух малоподходящих к ситуации приёмов, многие годы раздувал мировой пожар уникальной сцены, подготовленной им в течении двух месяцев и мелькнувшей на экране в течении нескольких секунд. Не говорит он о том, как Кахи Кавсадзе чуть не заколол штыком актёра Николая Годовикова через подложенную дощечку, о том как предложил мне упасть с десятиметровой высоты нефтехранилища на землю, как чуть не утонули в море при первом варианте драки актёры Кахи Кавсадзе и Анатолий Кузнецов, о том как погиб под взбесившейся лошадью солдат из Кавалерийского полка.

В своём интервью Владимир Мотыль с большой иронией говорит о Массарском, как о «воспитателе каскадёров», но упирает на тот факт, что почти всё драку, кроме броска через плечо с крыши рубки, Павел Луспекаев исполнил самостоятельно. Ложь А. С. Массарского о том, что он был постановщиком всех трюков разоблачена в тех же титрах. Постановщиками трюков был артист цирка Пётр Тимофеев и его ученик Владимир Токменин.

И ещё один пример из карьеры «основоположника трюкачества» в СССР А. С. Массарского.

Под скромной личиной таксиста, скрывался…

Алексей Анатольевич Карпов. Вот что он написал в воспоминаниях.

В санатории познакомился с ассистентом режиссера Борисом Соколовым, разговорились. Тот посетовал, что только у американцев есть каскадеры, исполняющие сложные трюки на мотоциклах. Я у него спросил, а что именно нужно сделать, и когда узнал, то решил попробовать. Тогда не было никаких каскадерских школ, все приходилось придумывать самому, режиссер лишь говорил, что ему хочется увидеть. Поэтому часто приходилось работать на грани «фола»…

Оказалось, что исполнять трюки с техникой мне придется в двухсерийном фильме «Сильные духом». Это подлинная история о советском разведчике Николае Кузнецове, который в тылу врага на Украине проник в ставку немецкого командования, похитил оттуда командующего карательными войсками и казнил его, приведя в исполнение народный приговор… В этом фильме мне пришлось исполнять трюки и за актера, игравшего роль разведчика, (Гунара Цилинского, с которым мы оказались очень похожи), и за «немцев». Снимали с четырех камер, чтобы было поменьше дублей (трюки были достаточно опасные), а когда отсматривали отснятый материал, то не верилось, что это выполнили мы. Кстати, фильм занял 2-е место в прокате 1968 года, в нем снялись известные актеры Юрий Соломин, Вия Артмане, Люсьена Овчинникова, Евгений Весник и другие.

Каскадерский дебют оказался для Анатолия удачным, его заметили и стали приглашать на съемки в другие фильмы. На съемках детского военно-приключенческого фильма «Смелого пуля боится» — едва не убился, — вспоминает Анатолий. В фильме события происходили летом, а снимали в октябре,

поэтому «ловили солнышко». Я в форме немецкого офицера на опеле-кабриолете, должен был на большой скорости перелететь через «взорванный» проем моста. Разогнался, но дали команду стоп (солнышко спряталось), я начал тормозить, но слишком поздно, и вместе с машиной ушел под воду. Чудом остался жив. 15 октября на свой день рождения делал последний в фильме трюк, и режиссер фильма сказал: «Толя, я хочу сделать тебе подарок — мы снимем эпизод, где твое лицо будет показано крупным планом на весь экран. Он сдержал слово, хотя каскадерам лица «не засвечивают»…

Вообще снимали все очень натурально. Режиссер договорился с одной бабкой, чтобы она продала свой дом, в который въедет танк. Домик был старенький, но бабулька запросила за него 2 тысячи, а в 1970 году это были не малые деньги. Договорились. Утром, видимо подумав, что киношники никуда не денутся, потребовала добавить еще тысячу! Все было готово: артисты, техника, камеры — деваться некуда! Режиссер Олег Николаевский деньги, конечно, нашел, но решил наказать старушку за жадность: «На тебе, бабушка, деньги, и отойди, танк ждать не будет!» На глазах у остолбеневшей бабули танк прошил дом насквозь, из которого вылетел визжавший от страха поросенок, а «Т-34» выехал увешанный занавесками, обломками мебели и разной утварью. Снято!

В городе Черкассы, где проходили съемки, в это же время параллельно снимали фильм «Шельменко денщик», роль которого играл Михаил Пуговкин.

— Гостиница оказалась заселенной киношным людом. В тот день у меня был выходной, лежу в номере, отдыхаю, — вспоминает Анатолий, — вдруг в дверь постучались, и заходит Михаил Пуговкин: «Здорово, ты сегодня свободен от съемок?» «Свободен», — отвечаю. — «Тогда собирайся, пошли в город перцовку пить! А то народу полно, а выпить не с кем!» Вот так, запросто, познакомился и пообщался с Михаилом Ивановичем. Несмотря на свою известность, Пуговкин оказался очень простым человеком.

«На съёмках фильма «Даурия» в Сибири был подготовлен и снят единственный в советском кино уникальный эпизод, в котором актёр Шелохонов в роли Северьяна Улыбина верхом на коне прыгает с 70-метрового обрыва в реку. Прыжок коня с обрыва снимался с укреплённым на коне манекеном в казачьей форме. Во время съёмки этого единственного дубля конь погиб, а в следующей сцене, когда герой актёра Шелохонова плывет по реке, держась за гриву своего коня, уже использовался другой

конь той же масти».

Мне удалось познакомиться с человеком, которого Википедия назвала «манекеном», это таксист из города Хвалынска Анатолий Геннадьевич Кузнецов. На съемках фильма «Даурия» тоже чудом остался жив, — продолжает свои воспоминания Анатолий. Постановщик трюков, тренер по самбо из г. Ленинграда Александр Самуилович Массарский набирал в массовке крепких мужиков, способных рискнуть здоровьем и жизнью за 10 рублей / массовке платили 3 рубля/.

— Нужно было прыгать верхом на лошади с высоченного обрыва. Меня спрашивают, ты с лошадьми-то обращаться умеешь? Говорю, что была у нас в детдоме лошадь, но верхом на ней никогда не ездили. — Ничего, раз с техникой умеешь обращаться, то и с лошадью управишься.

Прыжок в воду с обрыва окончился для лошади трагически. Видимо, в последний момент она испугалась и попыталась остановиться. Меня спасло то, что не вставил ноги в стремена, вылетел из седла и улетел по инерции в воду, а лошадь, не долетев до реки, разбилась о берег. Во второй раз решили не рисковать, и на лошадку посадили манекен в казачьей форме. Но мне еще дважды пришлось прыгать верхом на лошади с обрыва, уже с шести метровой высоты. В «Даурии» снималось много знаменитых актеров, включая Василия Шукшина. Но я приезжал только на время постановок трюков, и у меня, к сожалению, не осталось каких-то личных впечатлений от их присутствия на съемочной площадке. Каждый занимался своим делом. Но этого Массарского я запомнил на всю долгую жизнь, которую мне подарил Бог в той съёмке.

Они снимались за Родину

Мальчики для битья

Когда начали снимать кино, появились и трюки. Называли их на цирковой манер — гэгами, то есть падениями, вызывающими смех у публики. Было это в самом начале века. В России первые трюки сняли в 1911 году в фильме Андрея Ханжонкова «Оборона Севастополя», где снимались и падали солдаты царской армии, а в 1924 году в мае состоялась премьера фильма Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», где играл роль журналиста и выполнял трюки Борис Барнет, впоследствии ставший выдающимся режиссёром советского кинематографа. В октябре 1924 года в Петрограде, в зале бывшего дворянского собрания состоялась премьера фильма Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Похождения Октябрины», где играл роль и выполнял трюки ученик студии ФЭКС Сергей Мартинсон, Елена Кузьмина, Сергей Герасимов, ставший великим советским режиссёром. Артисты ФЭКСа бесстрашно балансировали на куполе и колонаде Исаакиевского собора Петрограда.

Нужно отметить, что от одного трюка, а именно перелезание по верёвке через улицу с дома на дом на высоте 8-го этажа, Борис Барнет отказался, хоть и был чемпионом турниров по боксу. Хоть Барнету и подыскали дублёра на этот трюк, он всё равно поссорился через это со Львом Кулешовым. Выполнение трюков, по идеологии основоположников советского кино, было святой обязанностью самих актёров.

Звёзды американского немого кино Чарли Чаплин, Бестер Китон, Гаролд Ллойд происходили из цирковых гимнастов и большинство трюков на съёмках фильмов выполняли сами. Особенно трудные и опасные за них тоже делали дублёры. Известен дублёр Том Минц, акробат из цирка. Но вот там, где нужно было снимать массовую заварушку приглашали спортивную массовку — «мальчиков для битья» и платили им за синяки и ушибы по одному доллару в день. Эти люди, основная работа которых состояла в том, чтобы подвергать себя опасности в разных ситуациях и стали называться «stuntmen», а люди, которым поручалось собрать на съёмку таких отчаянных парней, таких сорвиголов, не имеющих возможности заработать на кусок хлеба какой — либо другой работой, стали называться «coordinator», то есть бригадир, который может подобрать из желающих, тех, кто способен такую работу выполнить.

Авторы фильмов первой половины двадцатого века сами были основателями актёрских школ и изобретателей трюков. Это

и Чарли Чаплин, Бестер Китон, Гарольд Ллойд, Дуглас Фербенкс, Джон Форд, Уоррен Гриффит.

В СССР это Лев Кулешов, Григорий Козинцев, Григорий Александров, Сергей Эйзенштейн. Актёры обучались трюкам и выполняли их сами на съёмках. Игорь Ильинский, Николай Черкасов, Пётр Кадочников, Борис Барнет. Те, кто их дублировал, были или отличными спортсменами боксёрами как Виктор Лебедев, Глеб Рождественский, Аркадий Харлампиев. Аркадий Харлампиев после окончания гимназии выбрал себе необычную дорогу творческого человека: он, поступив работать в цирк в качестве «акробата, боксёра, борца», параллельно оканчивает Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Затем перебирается во Францию для учёбы в Парижской академии изящных искусств и начинает зарабатывать на обучение и семейную жизнь на профессиональном боксёрском ринге под псевдонимом Шарль Лампье. О его славных победах много писали в прессе, ему пророчили заманчивую перспективу во Франции, но после окончания учёбы Аркадий Георгиевич сразу отправляется в Россию. Сначала в Смоленске, а потом в Москве он организует секции бокса, в которых работал как организатор, судья, тренер и… спортсмен. Вскоре в Союзе французских боксеров он защищает диссертацию на тему «О роли нравственных и умственных сил в бою», фехтовальщиками, как Иван Кох, Аркадий Немеровский или цирковыми артистами как Алибек Кантемиров, Мухтарбек Кантемиров, Пётр Тимофеев, Фирс Земцев.

В послевоенных фильмах про разведчиков, таких как «Подвиг разведчика» и «Звезда» в сценах обучения рукопашному бою разведчиков приняли участие спортсмены — самбисты общества, мастера спорта СССР из «Динамо» и СКА. В Ленинграде это были самбисты заслуженного тренера СССР, старшего тренера «Динамо» Ивана Васильева, а на Мосфильме — спортсмены старшего тренера «Динамо» Валерия Фраера.

С 1957 года к этому процессу подключился и А. С. Массарский. устроившийся на работу инструктором физкультуры при ленинградских театрах и студии Ленфильм.

Тренеры выполняли функции бригадира-координатора или "импресарио", а спортсмены — роль «мальчиков для битья». Травм при съёмках действительно случалось много и это могло повредить дальнейшей карьере в спорте. Поэтому, не смотря на соблазн заработать немного денег на съёмках, многие перспективные спортсмены не рисковали своим здоровьем и не стремились в кино. Спортсмены-середняки второго и первого спортивного разряда предпочитали спортивным соревнованиям

съёмки на киностудии Ленфильм и с удовольствием записывались в картотеку актёрского отдела. Была у них одна трудность, которую они умудрялись как-то обходить — в картотеку записывали только мастеров спорта СССР. Второй режиссёр подыскивает себе за дополнительное вознаграждение бригадиров массовки и группы спортсменов, так называемых «мальчиков для битья».

На съёмки фильма «Директор» в 1965 году режиссёр Алексей Салтыков через не профессионального актёра Владимира Балона, который хотел стать бригадиром спортсменов-трюкачей, подобрал себе группу автогонщиков раллистов из 19 человек под руководством бригадира, мастера спорта СССР Ефима Слепого. Они гонялись на грузовиках по пескам Кара-Кумов под Бухарой, а Юрий Марков был шофёром на легковушке ГАЗ-А с открытым верхом, возившей главного героя, директора автозавода, которого играл популярный молодой актёр Евгений Урбанский. Для съёмок на общем плане Евгению Урбанскому подобрали дублёра из числа гонщиков. Юрий Марков по просьбе второго режиссёра подложил на второй дубль пару досок на песок бархана, чтобы повыше прыгнуть, но не загрузил багажник машины для уравновешивания веса двигателя. Машина клюнула мотором и перевернулась. Марков по инерции вылетел далеко вперёд, а Евгений Урбанский, по совету водителя крепко державшийся за сидение, погиб, раздавленный перевернувшейся машиной.

Следствие Мосфильма о несчастном случае на производстве виновных не нашло. Расследование кражи у Евгения Урбанского его гонорара в 800 рублей за все съёмки накануне из его номера гостиницы вообще не проводили. В милицию дело не передавали. Был в эти годы ещё один смертельный случай на съёмках. Сгорела заживо актриса Инна Бурдученко на фильме. Режиссёр послал её в горящую декорацию в третий раз и прогоревшая декорация рухнула, похоронив под собой молодую актрису.

С 1965 года Госкино СССР выпустило инструкцию о привлечении к опасным съёмкам только мастеров спорта СССР. Проблему это не решало, так как хорошая спортивная подготовка должна быть только базой для подготовки человека к выполнению трюкового номера. Так было заведено в цирке. Но цирковых артистов в кино не очень-то звали. Заняты они были на основной работе. Я знал и консультировался у преподавателя циркового училища Фирса Петровича Земцева, снимавшегося в кино с 1937 года. Освободиться цирковым артистам для съёмок в кино было в советское время трудно. Как, впрочем, и спортсменам-любителям, работавшим на предприятиях

социалистического государства СССР.

Мы были мальчиками для битья. А наш старший тренер по борьбе самбо Александр Массарский бригадиром-координатором спортивной массовки. Первый кинофильм, который я хорошо запомнил, был «Каин XVIII» в 1963 году режиссёра Надежды Кошеверовой. Она была ученицей Григория Козинцева и снимала фильм в стиле «буфф». Главную роль короля играл Эраст Гарин, а молодого повесу, возжелавшего стать мужем принцессы играл Александр Демьяненко. В конце фильма его должны были казнить на эшафоте, а мы, изображавшие его друзей, в драке с охраной должны были его освободить. Массарский предложил нам бросками самбо изобразить потасовку, а тех кто падал вниз с эшафота, ловить на руки. Мой тренер Иван Смирнов и чемпион СССР по самбо Юрий Чистов ловили на руки чемпиона города Ленинграда Володю Кодинцева, которого броском через плечо швырнул Володя Момот. Тоже проделали Володя Подситков, Толя Рахлин, Боря Пашковский, Слава Малофеевский, Вася Гавриленко. Режиссёр Кошеверова пришла в ужас и обругав Массарского последними словами, вырезала сцену из фильма. Слишком спортивно смотрелась в контексте исторического фильма-буфф наша драка. Нужно было придумать какие-то характерные приёмы, подходящие к стилю этого фильма. Ни она, ни Массарский таких приёмов не знали. Много лет всенародно любимый Шурик, встречая меня в коридорах Ленфильма, похлопывал меня по плечу и успокаивал одним и тем же уговором «Не расстраивайся, старик. Кино.» И только спустя двадцать лет, когда я поставил драку революционера и околоточного, роль которого он играл в музыкальном телефильме «Это было за Нарвской заставой» режиссёра Виктора Окунцова на музыку Георгия Свиридова, Демьяненко снял я меня проклятие и, похлопав по плечу, смачно сказал «Молодец, старик!»

Чтобы услышать такую похвалу режиссёра и артиста нужно было многое понять и многому научится. Учились киношному ремеслу мы редко. Чаще тренировали свои приёмчики самбо. Боря Пашковский сколотил свою бригаду альпинистов и стал совсем не плохо зарабатывать на мытье окон заводов и фабрик. Только через два года, летом 1965 нам повезло посниматься во второй раз. Было это в Новом Петергофе, где Алексей Баталов снимал свой фильм «Три толстяка». Наш старший тренер Александр Массарский, получив согласие на участие его группы в потасовках простолюдинов, организовал учебно-тренировочный сбор команды самбистов общества «Труд» к всесоюзному первенству профсоюзных спортивных обществ в спортзале

Петергофа. С утра съёмки, вечером тренировки в зале. Для спортивных сборов советские директора даже давали спортсменам отпуск за счёт профсоюза.

Спортивные травмы на тренировках самбистов случались часто. Однажды на наших глазах погиб наш товарищ Юра Жиров. Он делал приём «подхват» и противник накрыл его своим весом, уткнув головой в пол. Юра сломал шейный позвонок и, пролежав парализованным в больнице два дня, умер.

Травмы мешали подготовке к соревнованиям, по сути заветной цели спортсмена — стать чемпионом. На съёмочной площадке получить травму в общей сутолоке или от удара актёра, которому режиссёр шептал на ухо «бей сильней, они же спортсмены» было очень легко. Поэтому те, кто как я готовился к ответственным соревнованиям, не очень-то любили участвовать в съёмках драк и потасовок. А спортсмены-середнячки, которым нигде «не светило» получали от съёмок не только лишнюю десятку рубликов, но и мнимую иллюзорную похвалу, которой льстецы-режиссёры осыпали «мальчиков для битья».

На съёмках фильма «Человек-амфибия» наш старший тренер — бригадир спортивной массовки А. Массарский решил испытать чудеса спортивной подготовки самбистов и предложил одному мастеру спорта перепрыгнуть с крыши одного дома через улицу на крышу другого, как и было придумано сценаристом. Парень разбежался, прыгнул, но не долетел, а только успел схватиться руками за карниз и сломал от удара о стену стопы обеих ног. Спортом он больше не занимался и в кино тоже сниматься его никто не приглашал.

Во время съёмок «Каин XVIII» в 1963 году Александр Демьяненко разбрасывал нас с эшафота на голый каменный пол, на съёмках фильма «Три Толстяка» в 1965 году Тибул, которого играл сам режиссёр фильма Алексей Баталов, безжалостно крушил нас берёзовыми дубинами и бросал приёмчиками самбо с эшафота на землю, во время съёмок деревенской драки в фильме «Веренея» в 1966 мы били друг друга табуретками, Евгению Леонову надели ударом на голову картину с голой женщиной, а нашему товарищу мастеру спорта СССР Валентину Лысенко ударили по голове деревянной иконой и спустя год он умер от скрытого отёка мозга. Но тогда никто на это не обратил внимания.

Спасибо, что живой

Намного раньше мог убиться и Володя Высоцкий. На съёмках эпизода ареста и драки его героя Бродского в фильме «Интервенция» Геннадия Полоки в 1967 году бригадир спортивной массовки Александр Массарский придумал залихватскую драку Высоцкого против десяти черносотенцев, набегавших поочерёдно на него и отлетавших в стороны от его приёмчиков самбо. Мы долго репетировали, как мы поочерёдно подбегаем к Высоцкому, а он поочерёдно делает каждому свой приёмчик. Даже после съёмки, когда провожая его в гостиницу «Октябрьская», мы шли через Кировский мост, по набережной Мойки, мимо дома А. С. Пушкина прямиком к заведению «Советское шампанское», где освежались коктейлем "Бурый медведь", а потом прогуливались по Невскому, заглядываясь на девчонок, он внезапно останавливался и просил показать ему тот или иной приём. Так он довольно быстро освоил самбо. А в начале драки артист Володя Высоцкий, пнув на балконе двух охранников Ваню Смирнова и Славу Малофеевского ногой в их же задницы, прыгал с балкона второго этажа вниз без страховки. Не проверенные Массарским перила под Володиным весом сломались и Высоцкий полетел на каменный пол вниз головой. Его кошачья изворотливость гимнаста позволила ему вывернуться на живот и остаться на этот раз живым. С трудом поднявшись на ноги, Высоцкий стал кричать нам, опешившим от его падения, чтобы мы набегали на него, как и было отрепетировано, чтобы не загубить дубль и не испортить лишние метры драгоценной киноплёнки.

Володе Кодинцеву он сделал приём «подхват», меня вскользь двинул по скуле, Ваню Смирнова оттолкнул рукой, Славе Малофеевскому врезал по морде, а потом мы навалились на него всем скопом. Но второй дубль снимать не стали. Руку он ушиб сильно. Володя Высоцкий на сей раз отделался лёгким испугом и когда мы все навалились на него в драке он вырвался и убежал дальше по сценарию делать Великую Октябрьскую Социалистическую революцию. Как Троцкий.

В советское время фильмы снимали в большинстве своём про революцию большевиков. Любая сказка или Шекспир воспринималась партийными чиновниками СССР, как контрреволюция. Кто бы знал, как мучили поправками Григория Козинцева к его «Гамлету». Наш старший тренер ЛОС ДСО "ТРУД" по самбо Александр Массарский звал нас на съёмки раз-два в год. Длились съёмки не долго, но учитывая оплату в десять рублей за

съёмочный день, мы успевали заработать себе на костюмчик или башмачки. Приглашение он передавал через наших тренеров Толю Рахлина или Ваню Смирнова. Старших товарищей, перворазрядников и мастеров спорта СССР звал сам. Копеечку заработать хотелось всем, хотя не все могли освободиться от работы или учёбы. Радости у того, кто попадал на съёмки были полные штаны. Но рисковать здоровьем и биться головой об пол хотелось не каждому. Негласным принципом самбистов /"мальчиков для битья"/ было меткое изречение Володи Момота — «подальше от камеры — поближе к кассе».

Республика Шкид

Режиссёр Геннадий Полока, снимавший также и «Интервенцию» с Володей Высоцким, прослыл на Ленфильме молодым и талантливым. Первый его фильм о беспризорниках постреволюционной России «Республика Шкид» имел у народа большой успех. Всенародно любимый актёр Павел Луспекаев, запомнившийся мне ещё в роли шпиона в фильме «Тайна двух океанов», играл в "Республике Шкид" роль учителя физкультуры и репетировал с нами сцену драки шкидовцев во время их бунта. К бунтовщикам смело входил актёр Павел Луспекаев, а Сандро Товстоногов должен был огреть его по голове табуреткой. Бутафоры для этой сцены сделали лёгкую табуретку из пенопласта, но Александр Массарский отставил её в сторонку и вручил Сандро настоящую, чтобы кадр был более жизненный. Когда исполнительный Сандро огрел этой табуреткой Луспекаева, он опустился без сознания на пол и во втором дубле сниматься отказался. Находчивого постановщика трюков А. Массарского он запомнил надолго. Во всяком случае через пару лет во время съёмок драки на баркасе в фильме "Белое солнце пустыни" он обходил его стороной и все трюки делал сам. А к советам А. Массарского типа ударить по голове Аркашу Соколова тяжёлым предметом или проткнуть штыком Колю Годовикова, своего лучшего друга, относился с большим недоверием. Массарский привёл нас всей юношеской секцией самбистов и мы выдавали такие кренделя, что режиссёру Полоке было любо дорого смотреть. Вообще то самбо появилось в двадцатые годы начала века и пробивало себе дорогу к защитникам Родины через ВСЕВОБУЧ /всеобщее воинское обучение населения/. Так что, показать пионерам, на что способны шкидовцы через приёмы самбо было разумно. Увидев мою крупную фигуру, режиссёр Полока решил меня попробовать на роль Купы-Купыча, но я плохо перевоплощался на кинопробах и остался только его дублёром в драке шкидовцев с пионерами.

Белое солнце в пустыне

Трудно сказать, какая мотивировка занятиями верховой ездой была тогда главной, но на втором курсе института авиаприборостроения, то есть в 1967 году я по воскресениям стал ездить в Сестрорецк и заниматься у Юрия Сергеевича Смыслова на белом жеребце арабской породы по кличке Салют. На это повлияла любовь к лошадям, привитая мне дедом Антоном, фильм Альбера Ламориса «Белогривый» и просто радость от скачки вдоль моря на прекрасном создании природы.

Однажды в Сестрорецк приехала съёмочная группа «Белое солнце пустыни» снимать в кинопробах Кахи Кавсадзе верхом на коне, мы как раз заканчивали занятие. Увидев меня верхом на коне, приехавший с ними Массарский сказал Владимиру Мотылю, что я его ученик и подобран им специально для дублирования Кахи при падении с нефтяного танка, а верхом я сижу с детства. По просьбе режиссёра я сделал два круга галопом на Салюте и подъехал к съёмочной группе. Кахи, пробовавшийся в фильме на роль Абдуллы, сказал, что никогда не сидел верхом и, тем более не сможет ездить галопом. Юрий Сергеевич дал ему несколько советов и позволил сесть верхом на Салюта, чтобы произвести съёмку. Когда застрекотала камера Кахи лихо рванул с места в галоп и, объехав круг, Салют привёз его к Юрию Сергеевичу. Так Каха был утверждён на роль Абдуллы, а я на роль его дублёра и члена его банды.

На летних каникулах в 1968 году я должен был жениться. Заявления во Дворец Бракосочетания подавали за полгода вперёд. Желание жениться за это время у большинства жаждущих проходило, но пропадающую очередь дефицитного действа было жалко. Тем более, что молодожёнам выдавали талоны в специализированный магазин "Весна", где можно было купить что то приличное из одежды.

Массарский улетел на съёмки в Махачкалу первым и ждал меня там с Аркашкой Соколовым с нетерпением. Когда мы прилетели в киногруппе царил, как бы это сказать точнее, лёгкий беспорядок. Выбранный на главную роль армейца Сухова — Георгий Юматов запил, а на его место пригласили Кузнецова. Как-то после праздника, дагестанцы побили наших артистов в ресторане, оставив под глазом Паши Луспекаева сизый фингал и ждали продолжения банкета. Члены киногруппы надеялись на самбистов Массарского, как на ударную силу, способную навести порядок в союзной республике. Мы с Аркашей к этому не были готовы. Проведя вечерок с трюкачами Петра Тимофеева — Васей

Горчаковым, Валей Фабером и Володей Токмениным мы решили собрать все силы в кулак и дать отпор маджахедам. На съёмки приходилось ездить далеко в пустыню и киснуть там целый день на жаре. Организация кинопроцесса была ужасающей. Массарский залез со мной на нефтехранилище высотой с пятиэтажный дом, сказал, что мне нужно отсюда упасть за Абдуллу и, как обычно, уехал в Ленинград на основную работу тренера. Шла подготовка к первенству СССР по самбо в октябре 1968 года, в котором я тоже должен был участвовать.

Падать было бы больно и не безопасно. Во всём мире трюкачи давно падали на страховку, но Массарский об этом ещё не знал. От незнания он пропагандировал крепость мускулов советских самбистов и магию приёмов их самостраховки.

Я поделился своими соображениями с режиссёром Владимиром Мотылём, рассказал ему как падал Володя Высоцкий в "Интервенции", наши ребята в "Даурии", описал историю прыжка с крыши дома на дом в "Человек-амфибия" и он, похлопав меня по плечу, обещал что-нибудь придумать. Судя по тому, как он примирил с киногруппой дагестанских драчунов, ему было можно верить. Он тогда взял главного местного авторитета на роль абрека в банде Абдуллы. Утомительные поездки в пустыню, ожидание у моря погоды действовали на меня удручающе. Я оставил Аркашку в заложниках киногруппе, а сам улетел в Ленинград жениться.

Вернулся я, проведя с молодой женой медовый месяц в Крыму. За это время сняли драку Кахи Кавсадзе /Абдуллы/ и Анатолия Кузнецова /Сухов/ на баркасе и чуть их обоих не утопили. В Госкино драку раскритиковали и обозвали "опереточной". Острым штыком винтовки Кахи чуть не убил Петруху, пробив насквозь, подложенную Массарским для страховки, доску. Погиб солдат кавполка, при падении с испуганной лошади и запутавшейся в стремени.

Всё это воодушевления Владимиру Мотылю не прибавляло. Падать с нефтехранилища мне не пришлось, так как Мотыль снял сползающего по перилам Кахи и был этим удовлетворён. Но за Кузнецова /Сухова/, вылезшего тайком для боя с Абдуллой, я прыгнул с подставленной лестницы. Валя Фабер пытался отнять у меня эту работу, но директор фильма Юрий Хохлов его постоянно лишал приработка и просил исполнять только порученную ему роль. Актёр Кадачников вылетел из окна таможни на песок и объяснил всем, что гранаты были не той системы. Где то Фабер всё таки вылетел от удара Луспекаева, но было это уже в павильонах Ленфильма. Спартак Мишулин задушил меня арканом, пока оператор Разовский искал нужный ракурс. То есть

бандита с бородой, в которого меня загримировали. Ходить по жаре с приклеенной бородой удовольствие ниже среднего. Трюк этот придумал Пётр Тимофеев из опыта работы с арканом в цирке. Но снять этот трюк с всадником, которого ловит Саид — дело многотрудное. Упростили до того, что бандита, сидящего на лодке, тянет на верёвке Саид. Атаку бандитов на нефтехранилище, с отстреливающимся из пулемёта Суховым, снимали целую неделю. Пётр Тимофеев командовал трюковыми съёмками со своими учениками Володей Токмениным и Васей Горчаковым. Они и Каху Кавсадзе верхом обучили ездить. Нападались мы с лошадок в мягкий горячий песочек крутых барханов под чутким руководством постановщиков трюков Владимира Токменина и Петра Тимофеева. Приятно было после кинобоя смыть с себя колючий песок в прохладном морском прибое.

После этой сцены киногруппа переехала на противоположный берег Каспия, а я остался в Ленинграде с молодой женой и курсовыми проектами ЛИАПа. К тому же нужно было готовиться к выступлению на первенстве Ленинграда по самбо за команду "Труд". Половину сбора мы провели без главного тренера Массарского. Он дублировал Пашу Луспекаева во втором варианте драки на баркасе в «Белом солнце пустыни» под Красноводском, хотя Паша, как настоящий мужчина, почти всё выполнил сам и потом очень злился, когда Массарский рассказывал, как он его дублировал.

Дорогой на Берлин

Снимались мы не часто и не долго — по три-четыре дня. Гораздо труднее было потом получить деньги в кассе. Их выплачивали в конце месяца и вся многосотенная массовка со всех кинокартин собиралась на Ленфильме и выстаивала в многочасовых очередях. Очереди советские люди очень любили. Они олицетворяли для них порядок и справедливость. Стоя в такой очереди за двадцатью рублями, я вспоминал, как чудом не был раздавлен танком во время съёмки штурма тюрьмы советскими войсками в фильме Михаила Ершова «На пути в Берлин». Массарский привёл нас на съёмочную площадку, показался режиссёру и, как всегда, свалил по своим делам. А дел у него было много. Он работал старшим тренером по самбо ЛОС ДСО «Труд», инструктором физкультуры в театрах Ленинграда и на Ленфильме, организовывал людей для спортивно-трюковых съёмок, проектировал боксы для подводных съёмок в свободное время и просто фигурировал в обществе. Режиссёр Ершов подозвал нас с Володей Кодинцевым и попросил в сцене штурма тюрьмы пробежать впереди несущегося танка за молодым командиром, которого играл актёр Гелий Сысоев, взбежать по наклонному бетонному заграждению и спрыгнуть с него, оставив место для врывающегося танка. Мы пожали плечами и согласились. Накануне мы снялись в сцене драки с охраной тюрьмы на лестнице и сильных травм не получили. Танк преодолел речку и понёсся, набирая скорость на баррикаду, устроенную перед Кронверком /Арсеналом Петропавловской крепости/. Мы с Володей рванули в атаку перед танком, грохочущим своими гусеницами у нас за спиной. Володя бежал впереди меня на пять метров и быстро увеличивал расстояние. Взлетев на наклонную железобетонную плиту, Володя спрыгнул с неё, а я подскользнулся и застыл на секунду перед прыжком. Танк летел на полной скорости и взлетел на эту плиту, чуть не раздавив меня в лепёшку. В последнюю секунду я нашёл опору по ногой и выпрыгнул из под его грохочущих гусениц. Стоп. Снято. Ваша очередь, молодой человек, подтолкнула меня пожилая женщина, тоже снимающаяся в кино.

Операция «С новым годом!»

Два дня мы поснимались в павильоне на фильме «Пятеро с неба» про советских разведчиков, получивших особо опасное задание проникнуть в тыл к фашистам и подтвердить наличие химического оружия. Это была, по-настоящему наша, самбистская работа по обезвреживанию охраны противника. Тут наши мастера самбо Толя Рахлин, Вова Момот, Слава Малофеевский, Лёня Усвяцов и я, дублировавший Романа Громадского, справились с задачей режиссёра Владимира Шределя на отлично. Через пять лет, в 1973 году, встретившись с Романом Громадским на съёмках в электричке у Андрея Кончаловского в «Романсе о влюблённых», он продолжит восторгаться нашей работой. Такие восторженные люди создавали этой несуществующей профессии ореол магического фантома.

Зимой того же года Массарский позвал нас ещё на одну «войну». Молодой режиссёр Лёша Герман снимал кино про партизан в городе Калинине /раньше и потом — Тверь/ с романтичным названием «Операция с «Новым годом!». Потом в 1986 году, когда она пролежала почти двадцать лет " на полке в темнице", её выпустили на экраны под новым названием «Проверка на дорогах».

Погода стояла мерзкая. Мокрый снег шёл круглосуточно. Видимо от такой погоды Ролан Быков не просыхал. Пил он тогда «почёрному». Даже поговорить с ним по душам было некогда. Во время пьянок разговоры шли сумрачные. Мой сосед в городе Ленинграде по проспекту Науки Лёня Наумов, который работал у Германа вторым режиссёром, заболел воспалением лёгких и его жена Наташа всё время передавала со мной лекарства. Лёнька их выкидывал, не верил медицине. До Калинина ехали три часа поездом и тащились в гостиницу. Утром одевались в немецкую форму и изображали фрицев, которых всё время убивали партизаны. Партизаны были меткие, а снег мокрый. Упал я пару раз с мотоцикла, подстреленный метким партизаном. Управлял мотоциклом мой приятель Вова Багиров, который через десять метров тоже падал, сражённый наповал. Падали мы в снег, так что было не очень больно. На рельсы железнодорожной станции падать было особенно приятно. Но нищета советских граждан и желание из неё вырваться заставляли нас выполнять эту работу. Потом мы, промокшие от снега, возвращались в гостиницу и ели горячий жидкий "борщ по-советски". Водку тогда я ещё не пил. Хотел стать чемпионом мира по дзюдо, как голландец Антон Хеесинк. А без водки — какая дружба? Без водки на Руси друзей

нет. Были там артисты с большой буквы, которых мир ещё не узнал — Анатолий Солоницын, Олег Борисов и Владимир Заманский с которыми мне очень хотелось подружиться. Неразговорчивые люди, мыслители. Да и возраст, чтобы искать с ними дружбу у нас был разный.

Судьба подарит мне встречу с Олегом Борисовым через пятнадцать лет на "Острове сокровищ". Мы подружились с Петей Меркурьевым. Он тоже не пил. И иногда, в перерыве съёмок, когда Ролан Антонович уходил «в затяжное пике», а Алёша Герман, казалось из-за каких то своих капризов, погружался в долгие мысли о смысле, мы ездили к Пете в Москву. Он работал в детской филармонии и хвастался мне своими талантливыми ребятишками. Если бы мне кто то сказал, что Петя Меркурьев и Ролан Быков — евреи, набил бы морду! Я в свои двадцать лет не мог отличить хабитус еврея от грузина. Мы все были советскими. Наше долготерпение было продиктовано простой логикой — если мы проболтаемся несколько дней и Герман не снимет ни одного полезного метра плёнки, нам заплатят как за вызов, то есть пятьдесят процентов от ставки в тринадцать рублей а день. Если камера пострекочет хоть десять минут, то за всю неделю заплатят сто процентов.

Потом Петя познакомил меня со своими родителями, Василием Васильевичем и Ириной Всеволодовной, которые работали в Театральном институте и они взяли меня на работу по совместительству. Но это было три года спустя.

Макарыч

Натурные съёмки фильма «Любовь Яровая» проходили в Юкках, под Ленинградом. Лесистые холмы, голубые дали, видимо чем то напоминали Сибирь тому, кто там в Сибири никогда не был. Ансамбль актёров был великолепен — Василий Лановой, Юрий Толубеев, Анатолий Папанов, Кирилл Лавров, Людмила Чурсина. Роль рабочего комиссара Романа играл Василий Шукшин. Часть из нас, к коим относился и я, играли роли рабочих, а часть переоделась в солдат царской охранки, которые по команде белогвардейского офицера, героя Василия Ланового, скручивали и арестовывали рабочих на сходке. Мы по просьбе Массарского разбились на пары и придумали потасовку друг с другом. Солдат Иванов делал "зацеп стопой" рабочему Малыгину, я врезал прямым ударом в плечо солдату Васе Гавриленко, а солдаты охранки, мастера спорта Володя Доровский и Володя Кодинцев наваливались и скручивали Романа, в действительности Василия Макаровича Шукшина. Со своей спортивной звероподобной целеустремлённостью они так скрутили в первом дубле Шукшина, что вывернули ему обе руки. Василий Макарович был обескуражен такой грубостью и, скорчившись от боли, удивлённо бормотал про себя «так же нельзя, ребята, это же кино».

На другой день мы долго ждали окончания дождя и сидели в автобусе. Василий Макарович читал томик Есенина. Мы травили анекдоты и, казалось, раздражали его этим изрядно. Потом, видимо потеряв надежду дождаться тишины, Василий Макарович обратился ко мне с вопросом, как мы готовимся к съёмкам. Мои товарищи по секции самбо ЛОС ДСО «Труд», желая поговорить с артистом, начали наперебой рассказывать о своих спортивных планах и успехах, а кино назвали халтурой. Василий Макарович подпрыгнул от возмущения. "Халтура"! Да, да. Это халтура, когда вы на первом дубле калечите артиста. А ему ещё работать нужно. Творить!

Товарищи мои заткнулись, а меня и Василия Макаровича пригласили на расстрел. Поставили нас на краю глубокой ямы и оператор Евгений Шапиро попросил Массарского ударить меня прикладом в лицо, а потом целиться в Шукшина. Василий Макарович возмутился.

— Как это прикладом в лицо? Живого человека! Эти специалисты вчера меня чуть не убили. Сегодня в лицо молодого парня прикладом. Этому специально учится нужно. А вы халтурщиков приглашаете. Мы что, мальчики для битья?

Режиссёр Владимир Фетин с Массарским насели на Шукшина с "разъяснениями". Пытались ему объяснить, что он в кинопроизводстве ничего не понимает. Массарский живописал свою подготовку суперменов, которые запросто падают на каменный пол и выдерживают удары прикладом в лицо. Макарыч посмотрел на него выразительно и пошёл в автобус. Снова пошёл дождь. Съёмку этой сцены отменили.

На просторах Даурии

Халтурка в кино подворачивалась не так часто. Раз, два в год. Но в 1968 повезло нам по крупному. Начали снимать «Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля и «Даурию» Виктора Трегубовича. И в одном и в другом фильме сцен с «мальчиками для битья» было не много. На съёмках захвата казначейства анархистами в фильме «Даурия» по просьбе режиссёра Виктора Трегубовича наш бригадир Александр Массарский попросил мастера спорта Володю Афанасьева, перегнувшись от ранения через перила балкона, упасть без страховки на пол, а Володю Момота упасть без страховки на ступени лестницы с балкона второго этажа от рук красного командира в исполнении Виталия Соломина. Наверное он и сам верил в чудодейственную силу искусства и спорта. Оба получили травмы, не совместимые с дальнейшими занятиями спортом и кинотрюками. В том же фильме, на съёмках в киноэкспедиции в Чите, Юрий Соломин безо всякой подготовки перепрыгнул с вагона на тендер паровоза, рискуя поскользнуться и свалиться на рельсы между вагонами. Я прыгнул с вагона и покатился под откос за героя Миши Кокшенова, плохо представляя, чем это может закончится для моего здоровья. Любовь к тренеру Массарскому и вера в его неколебимые знания, отеческую заботу заставляли нас преодолевая страх, идти на смертельный риск.

Там же в Чите, на съёмках «Даурии» мы снова встретились с Шукшиным. Он с удивлением спросил меня, почему я не бросил это занятие, почему калечу свой организм, а не учусь, как следует, в институте. Я тогда учился на третьем курсе Ленинградского института авиаприборостроения и продолжал заниматься борьбой самбо. Жить на одну стипендию в тридцать пять рублей было не возможно. Как спортсмену мне доплачивали спортивную стипендию в сто рублей каждый месяц, для чего нужно было несколько раз в год выступать на соревнованиях. Всё равно этих денег на жизнь не хватало и приходилось искать халтуру. Упасть и подраться в кино было не худшим занятием. Разгружать вагоны мне нравилось меньше. Василий Макарович слушал и качал головой.

— Не переживайте так, Василий Макарович, всё путём.

— Каким путём, Коля?! В тар-тарары?!

В этом 1969 году, после съёмок «Даурии» и «Короля Лира» наш старший тренер Массарский перешёл на работу в спортивное общество «Зенит». Вместе с ним перешли очень мало его

спортсменов. Верным своему старшему тренеру оказался и я, предав без тени сомнения, своего тренера Ивана Леонидовича Смирнова и Анатолия Соломоновича Рахлина, которые остались в «Труде». Остались почти все наши ведущие спортсмены, остался Толя Рахлин со своей группой самбистов, где уже тренировался Вова Путин. Старшим тренером «Труда» стал бывший динамовец, пропадавший десять лет на другой работе, Леонид Ионович Усвяцов. Разобравшись что к чему, узнав про потребность кинопроизводства в самбистах, он решил составить конкуренцию Александру Массарскому и его группе «мальчиков для битья».

Рождённая беспощадной революцией

Фильмы о войне и революции были для нас, спортивной массовки, просто Клондайком. Уж чего чего, а зуботычину на червончик в любом таком фильме можно было найти. В третьей серии телефильма про милицию «Рождённая революцией» брали Лёньку Пантелеева в ресторане «Данон». Съёмки происходили в ресторане моего любимого Дома учёных. Было приятно походить по гостиным, в которых прошло моё детство. Массарский одел меня официантом, а себя милиционером. Из этого вышло, что он хороший, а я плохой. Поэтому он с разбегу врезал мне по зубам, как я только шмальнул в него из нагана, прикрывая Лёнькин отход, а я со всего маху перевернулся через стол с посудой и жратвой. Для моей безопасности я попросил актёра массовки сдёрнуть скатерть со стола перед моим падением. Он так старался, что дёрнул скатерть очень резко и посуда по инерции осталась стоять на столе, готовая своими осколками впиться в мою спину и шею. Но на этот раз всё обошлось.

Голова Горгоны

Уже в конце восьмидесятых фильмы про революцию стали большой редкостью и когда меня пригласили ставить трюки на фильме «Голова Горгоны» я отнёсся к этому не серьёзно. Но у меня были три ученика, каскадёры Слава Бурлачко, Серёжа Головкин и Юра Ковач, которым была нужна практика работы в кино. Для них я и согласился на эту постановку, но давал им полную свободу действий, прикрывая их своими документами и делясь опытом. Справились они, надо сказать на хорошо и отлично. Моим сопостановщиком был мой ученик Слава Бурлачко и он отвечал за организацию трюковых съёмок на Кавказе. Третью подсечку в жизни, с риском для жизни, там выполнил Ходюшин. Юра Ковач красиво упал с крыши вагона, а студенты ЛГИТМиКа с моего курса трюковой подготовки сыграли со знаменитыми актёрами Юрием Назаровым, Александром Беляевским и Игорем Ледогоровым.

Ярославна, королева Франции

Игорь Масленников снимал эту картину в Крыму не задолго до нашей с ним встрече на «Приключениях Шерлока Холмса и доктора Ватсона» и попросил меня поставить поединок Чёрного рыцаря с гигантом из числа кочующих грабителей в стиле двенадцатого века. Атмосфера на съёмках в Крыму была расчудесная. Мы жили в Ялте, а на съёмки уезжали в горы, на плато с прекрасными осенними пейзажами. Оператор Валерий Федосов предложил динамичную съёмку с руки и я свёл Васю Ливанова с чемпионом Ленинграда по самбо в тяжёлом весе Игорем Андронниковым в смертельной схватке на растерзание друг друга. Чтобы задать темп схватки спешивание Чёрного рыцаря перед разграбленным возком русской царевны Ярославны, которым заправлял Коля Караченцов, происходило со, сбитой арбалетной стрелой, лошади. Каскадёр Петя Самойленко выполнил «завал со свечи» и откатился от «убитого коня». Монтажно склеилось такое же качение Васи Ливанова и его выход в боевую стойку. Такой стиль борьбы я подсмотрел на гравюрах в Эрмитаже. Подняв в воздух Василия Ливанова чёрный рыцарь Игорь Андронников бросил его о землю и хотел накрыть его своим толстым телом. Но Бенедиктус, изловчившись, жестоко ломает ему шейные позвонки. Не гуманнее были и действия героя Коли Караченцова, вонзившего щит в морду лица арбалетчика нападавших. После съёмок мы долго гуляли по набережной Ялты и пили красное вино в уютных ресторанчиках, где когда то прогуливались герои «Дамы с собачкой» Иосифа Хейфеца.

Они снимались за Родину

Через пару лет, в 1972 году Шукшин вызвал меня в Вологодскую область, в Белозерск на съёмки своего фильма «Калина красная». Киногруппа разместилась в деревне, недалеко от Кирилло-Белозерского монастыря и едва мы расселились у хозяйки, Шукшин потащил нас в монастырь. Хозяйка дома, где он жил, работала там экскурсоводом. Я бывал в этих местах раньше, искал иконы, но фресками Дионисия не насмотришься. То, что среди полной разрухи, покосившихся изб и раскисших от дождей дорог осталась живой, сияющей святостью, эта Божественная красота, храм Рождества Богородицы — было настоящим чудом.

— И как это такое чудо уцелело в революцию большевистскую.

Василий Макарович просил меня помочь ему в постановке драки его героя, бывшего зека, с бывшим мужем Любы. Я тщательно готовился к съёмкам, обошёл всех знакомых хулиганов, выспрашивал приёмы бандитских драк. Когда спустившись к озеру, мы с моим товарищем Юрой Верёвкиным стали возле баньки показывать приёмчики и изображать бандитскую драку, Шукшин катался со смеху.

— Это не то, Коля. Бандиты так никогда не дерутся. Они дурочку будут из себя строить, а потом внезапно жертву зарежут насмерть. Так что драку поставил он сам.

В финале его фильма нужно было самосвалом Петра разбить лобовым столкновением «Волгу» с бандитами посреди поля. Мы с Юрой начали предлагать варианты съёмки этой сцены, рассказывать про спортсменов, которые такой трюк сделали в «Гонщиках», но выходило, что «Волгу» нужно разбивать вдребезги. В те времена на такие экономические жертвы могли пойти не все директора, даже военных фильмов про Великую Победу над фашизмом. В не долгих беседах о сцене столкновения машин Василий Макарыч пришёл к решению снимать сцену с помощью киномонтажа на паромном причале соседней деревушки. Когда мы с Юрой уезжали на наших «Жигулях», Шукшин мне тихо сказал

— Ну, раз ты решил бросить профессию инженера, то осваивай эту, каскадёрскую, по-серьёзному. Мне скоро хороший специалист по трюкам понадобится. Про Степана Разина, даст Бог, кино снимать буду.

Разбив своей головой стекло в электричке у Андрея Кончаловского на «Романсе о влюблённых» и захватив с гезами корабли испанцев в Юрмале на съёмках «Легенда от Тиле» у

Владимира Наумова и Александра Алова по Мосфильму, обо мне распространилась добрая молва живучего парня.

Сергей Бондарчук позвал меня повоевать на съёмках своего фильма «Они сражались за Родину». Приехав весной в деревушку под Волгоградом, я со своими товарищами отработал в рукопашной схватке, повстречался со своим другом Петей Меркурьевым и уехал сниматься в Ленинград, в «Блокаде». Там на съёмках фашистских атак на Лужском рубеже мы отрепетировали с танкистами трюк «проезд танком по человеку», над которым просил подумать Сергей Фёдорович Бондарчук. Используя конструктивные особенности гусениц можно спрятаться в траншею, достаточно жёсткую, и остаться живым и здоровым. По той же технологии мы попробовали переехать машиной по ногам человека, спрятанным в траншею или железобетонный жёлоб.

Приехав в августе под Волгоград на съёмки «Они сражались за Родину» я поразился изнурительной работе, в которую была погружена вся киногруппа. Наверное сказывалась страшная жара, голая степь, атмосфера страшной войны. Василий Макарович больше не просил меня бросить эту кровожадную профессию каскадёра, а только спрашивал и интересовался съёмками своего «Степана Разина». Он предполагал снимать там много батальных сцен и жестоких казней. Опыта такой работы у меня было не много и я старался поточнее уяснить задачу. Но глядя на то, как я ползаю под танком, покачивал головой и сокрушённо бормотал себе под нос «развеж так можно, Коля. Ты ж ведь инженер!»

Жизнь на теплоходе и купание в тёплых водах Дона хоть как то остужала вечером адское съёмочное пекло. Я падал в обморок от жары в свои двадцать семь лет, а как выносили это сорокаградусный зной Юрий Никулин, Петя Меркурьев, Вячеслав Тихонов, Георгий Бурков, Сергей Бондарчук, Вадим Юсов одному Богу известно. От жары у меня, мастера спорта СССР, пульс в покое превышал сто ударов в минуту. Это значит, что кровяное давление постоянно зашкаливало норму, а кровь сгущалась. Василий Макарыч курил на палубе свою папироску и напоминал мне того старшего брата из моего любимого фильма «Два Фёдора». Отсняв эпизод с трюком молодого актёра — студента Андрея Ростоцкого, «раздавленного немецким танком» мы обнялись с Василий Макарычем и отправились на большую землю, оставив их воевать на передовой.

Наш отъезд был похож на долгожданную эвакуацию, а они оставались, как обречённая дивизия прикрытия. Белая дивизия. Красная дивизия. Наша дивизия. Известие о смерти Шукшина было нелепо и подло, как похоронка с фронта об отце в глубоком, мирном тылу. Страна пела песни, строила коммунизм,

рапортовала о трудовых победах, а там, под Сталинградом, за их счастье и свободу сражались лучшие люди. Они сражались за Родину! Они снимались за Родину! И погибали за Родину! За её светлое будущее! За счастье её людей!

Король Лир

В конце августа 1969 я приехал из Одессы, где отдыхал со своей молодой женой в пансионате совхоза «Грибовка». Первая стипендия должна быть только через месяц, а в кармане пусто. Поехал на Ленфильм, чтобы заработать хоть трёху в массовке. Это было самое доступное место заработка, не требовавшее специального разрешения на работу по совместительству. Это разрешение с основного места работы требовали на всех предприятиях СССР даже со студентов. На Ленфильме оно было не нужно. Приходи, записывайся и снимайся в кино. Если снимали фильм под Ленинградом, деньги выплачивали в тот же день. Считалось для киногруппы — командировка, а значит вся денежная власть переходила в руки директора и бухгалтера кинокартины. Володя Скоропад, молодой начальник актёрского отдела, как раз собирал большую группу высокорослых спортсменов на съёмки «Короля Лира», проходившие в Нарве. Среди желающих посниматься я встретил наших лиаповских баскетболистов Толю Балуева и Мишу Фарберова, которые тоже искали способ заработать на пропитание. Самбист из «Буревестника» Витя Щенников, сыгравший в «Гамлете» роль тени убиенного отца, тоже собирался в Нарву. Оказалось, что спортсменам будут платить по семь рублей пятьдесят копеек в день. Вместе, да ещё по семь рублей, было веселее и мы поехали на Ленфильмовском автобусе на съёмки в Нарву. Сообщить домой о том, что меня не будет три дня было не возможно. У нас дома тогда ещё не было телефона. Случайно я встретил Лёню Наумова, своего соседа по проспекту Науки и он пообещал зайти вечером к моим и предупредить их, чтобы не волновались. Лёнька работал на киностудии у Алексея Германа на «Операции «С новым годом» и вечером возвращался домой.

До Нарвы ехали часа три. Сначала рассказывали друг другу о проведённых каникулах, а потом заснули. Автобус подкатил к Дому культуры, в котором базировалась киногруппа и размещались костюмы и реквизит фильма. Одевшись в средневековые верёвочные кольчуги и сапоги из сыромятной кожи, получив по длинной деревянной пике, сыромятному ремню, шлему и мечу, мы пешком пошли через весь город на другой берег Нарвы в Ивангородскую крепость.

Второй режиссёр Иосиф Шапиро, который с таким же тщанием муштровал нас на «Трёх толстяках» четыре года тому назад, надрывая свой голос, расставлял нас по вершинам стен крепости и внизу у их подножия. Потом по команде режиссёра

«Казимир, дымы!» пиротехник Казимир, с рабочим прозвищем «облако в штанах», поджог несколько дымовых шашек и нас заволокло клубами чёрного едкого киношного дыма. Какой-то тонкий голосок надрывно закричал «Мотор! Камера! Начали!». Всё пришло в движение. В ворота крепости влетели всадники, с другой стороны побежали толпы беженцев, среди которых кого-то несли на носилках. Мы стояли с пиками неподвижно наверху крепостных стен и смотрели на всё это безобразие. «Стоп! Снято!»

Это означало, что за этот день заплатят полностью все сто процентов. Если камеру не включат хоть из-за дождя и не снимут несколько полезных метров киноплёнки, могут заплатить только пятьдесят процентов, поскольку работы массовка не выполняла. Ночевали мы в общежитии техникума, студенты которого были в совхозе на уборке овощей. В этом году наш институт посылал в совхоз второкурсников, а я уже перешёл на третий и мог спокойно прогуливать занятия. Ответ придётся держать только на зимней сессии.

На другой день приехал Массарский и привёз человек десять самбистов из нашей секции, но мне малознакомых, новеньких — Олег Василюк, Валера Белов, Толя Белоцерковский, Юра Крючков. Из старых был только Боря Орешкин, Игорь Лютов и Володя Афанасьев, который грохнулся без страховки со второго этажа в «Даурии» в эпизоде захвата казначейства и сломал плечо. Видимо, ему показалось мало. Те старые, с которыми я боролся на соревнованиях не один год и подрабатывал на съёмках, больше Массарскому не годились, потому что отказались перейти с ним в другое спортивное общество «Зенит» и остались в «Труде» с Леней Усвяцовым. Моё чрезмерное увлечение кинематографом Александра Самуиловича тоже не порадовало. По его планам мне надлежало готовиться в спортзале к первенству СССР, а не болтаться на съёмках. Те мои товарищи, которых он привез для участия в съёмках, не имели высоких достижений в спорте и на соревнованиях за честь спортивного общества, где работал Массарский, не выступали.

На съёмочной площадке нас построили и познакомили с Иваном Эдмундовичем Кохом, постановщиком фехтования и батальных сцен на фильме и Леонидом Тарасюком, его помощником по историческому фехтованию из Эрмитажа. Я увидел его первый раз на съёмках «Гамлета», когда снялся в захвате замка и снял часового захватом сзади за шею. Григорий Козинцев, представил нам Ивана Эдмундовича, рассказал про свои занятия в знаменитом ФЭКСе и попросил нас заниматься с ним фехтованием и готовиться к сценам боя французской и британской армий. Иван Эдмундович, сухонький жилистый

старичок, заведующий кафедрой сценического движения Театрального института, построил нас парами и начал преподавать приёмы атак и защит с пиками. Потом мы перешли к занятиям с одноручным мечом и щитом. Это было очень интересно, но требовало усидчивости и трудолюбия. Из пятидесяти человек через пару дней он оставил двадцать и отрепетировал с нами бой. Среди дерущихся на мечах со щитами солдат проносили на носилках короля Лира, проходили актёры Галина Волчек и Эльза Радзиня. Нужно было остервенело драться на мечах и не задеть остриём артистов.

Иван Эдмундович репетировал с нами каждый день. Когда отсняли сцены с высадкой французской армии он выбрал меня и моего приятеля Олега Василюка и стал разрабатывать сцену поединка на мечах сыновей графа Глостера. Я дублировал приёмного сына Эдгара, а Олег Василюк — Эдмонда.

Это была школа исторического фехтования, о которой и мечтать — то было не возможно. А тут нате вам. Каждое утро индивидуальные уроки с профессором Кохом, за которые нам ещё и платили деньги по тринадцать рублей пятьдесят копеек ежедневно. Об этом можно было только мечтать.

Когда Иван Эдмундович разработал сцену и утвердил её у Григория Козинцева, он начал постепенно вводить в бой актёров Регимантаса Адомайтиса и Леонарда Мерзиня. Они снимались в эпизодах в другой части крепости и когда освобождались от съёмок, приходили к Коху. Этой сцене боя Григорий Михайлович придавал большое значение и требовал качественного исполнения. В поединках на мечах со щитами этого очень трудно добиться. Оружие было настоящее, тяжёлое и сделать эффектный удар было трудно и опасно. Точно отработанные удары в безопасные зоны наносились с максимальной силой и скоростью. Во время съёмки Эдгар большую часть поединка находится в шлеме. Это не только создавало интригу поединка, но и позволяло в опасных эпизодах боя подставлять вместо актёра меня. Иван Эдмундович был доволен моей подготовкой и пригласил работать к себе на кафедру сценического движения. Спустя три года я оставил профессию инженера и поступил на работу в Театральный институт.

В середине съёмочного дня объявляли перерыв на обед и вся съёмочная группа во главе с королевами Галиной Волчек и Эльзой Радзиня в сопровождении царственной свиты и самого короля Лира отправлялись в средневековых костюмах через мост в Нарву и разбредались по её многочисленным кафе и столовым. Обедать в Ивангороде киногруппа рискнула лишь один раз, после которого все предпочитали пройти лишний километр — два и

насладиться качественной едой и доброжелательным обращением эстонских собратьев и сестёр.

Почти два месяца, забросив молодую жену и учёбу в институте, я пропадал на съёмках «Короля Лира» в Нарве. Просыпаться каждое утро и погружаться в атмосферу Шекспира было для меня незаменимой роскошью. Каждый день помогать Великому Мастеру Козинцеву творить чудеса, ходить в кафе с Донатасом Банионисом, Олегом Далем, Регимантасом Адомайтисом даже в те советские времена, когда не было «Звёзд» и все были равны, было счастьем.

Вечерами общежитие меньше всего напоминало помещение для отдыха. Его постояльцы погружались в сомнамбулический гипноз. Со съёмочной площадки посылались гонцы за «огненной водой», чтобы успеть запастись ею до семи вечера, когда в СССР водкой торговать было запрещено. Карты и вино царили над высокими стихами Шекспира в переводе Бориса Пастернака. Олег Иванович, вжившись в роль королевского шута мог отчубучить такое, что съёмки с ним прерывались на несколько дней. Посоперничать с ним могли многие графья оденбургские и герцоги корнуэльские из свиты короля Лира. Не роняли аристократическую марку ни сэр Громадский, ни сэр Петренко. Сам король Лир чуть ли не целовал мне руки за килограмм апельсинов, привезённых мною для его детей из Ленинграда. Видимо, эффект раздвоения сознания происходил оттого, что страна стояла на пороге Коммунизма, а магия Козинцева погружала их в страшный смрад шекспировского средневековья. Вот и колбасило людей кольцами.

Но не на этаже Козинцева. Там творчество не прекращалось ни на минуту. Иногда Григорий Михайлович выходил на прогулку вдоль берега Нарвы и мы с Нелей Лев увязывались за ним в надежде услышать от него какие-то мысли о смысле. Осень в тот год стояла сухая и ядрёная.

Когда спустя много лет, когда давно почили в бозе Андрей Тарковский и Григорий Михайлович Козинцев и его «Король Лир» стал непререкаемым шедевром киноискусства, я прочёл в его книге «Время трагедий» их переписку тех времён. Григорий Михайлович тогда хвалил и защищал новый фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублёв» и ждал поддержки в своей многотрудной работе с «Королём Лиром». Строки письма Андрея Тарковского о том, что он бы «Короля Лира» снял по-другому, радости Мастеру, думаю, не прибавили. Как и те интервью с Иннокентием Смоктуновским, в которых он упрекал Мастера за пассивность во время съёмок "Гамлета", утверждая, что только он создал такой яркий и пронзительный образ борца со Злом.

На похоронах Григория Михайловича Козинцева в мае 1973 года пошёл дождь. Мне было грустно не только от того, что не суждено было свершиться моим планам поучиться у него мастерству на высших режиссёрских курсах, но и потому, что больше он не создаст своих магических фильмов. Не услышит он раскаяния и признаний в любви. Настанет счастье на земле, а его не будет. Он не узнает, что ОНО настало. Он это знал. Знал раньше нас. Он был пророком.

Звезда пленительного счастья

Мальчики для битья вдруг стали каскадёрами

В советское время у всего сущего в стране были другие масштабы. Зарплата маленькая, личные достижения мизерные. Зато страна богатая и общественные ценности — самые высокие в мире. За тридцать лет я работал на сорока семи кинофильмах. По полтора фильма в год. Отчасти это было так, потому что приключенческих фильмов, где требовалось участие спортсменов, снималось мало. Отчасти оттого, что освободиться с основного места работы было трудно и все спортсмены старались приурочить съёмки к своему очередному отпуску. Отчасти это было продиктовано в организаторскими способностями нашего старшего тренера Александра Массарского, получившего на студии Ленфильм монополию на приглашение спортсменов для участия в съёмках. Его личный интерес до фильма «Стрелы Робин Гуда» был малопонятен. Да никто особенно и понимать этого не стремился. Есть халтура на десять рублей — и спасибо Массарскому. После съёмок «Короля Лира» и моего знакомства с методом работы Ивана Коха и Григория Козинцева смотреть на кино, как на халтуру моя совесть мне не позволяла. И всё чаще, сравнивая свою деятельность в науке, спорте и просвещении, я оборачивался назад, в те осенние дни, проведённые в Ивангородской крепости с такими увлечёнными и умными людьми, вовлекшими меня в атмосферу поисков образа, действа и сновидений, в атмосферу игры, которую власти этой страны считали работой.

Наше новое спортивное общество «Зенит», куда часть молодых и не опытных самбистов перешли за Александром Массарским находилось на проспекте Кима на Васильевском острове. Ехать туда было далеко и не удобно. Наверное поэтому оставаться после спортивной тренировки ещё и на дополнительные киношные занятия никто не соглашался.

Гонщики

Два моих товарища, страстные любители автогонок уговорили меня смотаться на их мотоциклах в Нарву, где Игорь Масленников снимал фильм «Гонщики». Они хотели посмотреть, как их товарищи, классные питерские автогонщики, будут переворачиваться в машине на большой скорости. Я не удержался и поехал. Атмосфера съёмок согревала душу и напоминала времена «Короля Лира». Жили мы в том же общежитии и по вечерам долго разговаривали с Олегом Янковским и Евгением Леоновым, снимавшихся в главных ролях автогонщиков. Скромно у стеночки в номере сидели Толя Ходюшин и Дима Шулькин, подрабатывающие у автогонов механиками. Эту же работу, незнакомые со спортивными достижениями, они выполняли и на съёмках «Даурии». Помогая оживить старинную машину для анархистов. Режиссёр Игорь Масленников говорил в своих интервью, что у него в съемках фильма «Гонщики» участвовали известные мастера ралли Владимир Бубнов, Эдуард Сингуринди, Иосиф Гальперин, Анатолий Печенкин, Гуннар Хольм, Виктор Щавелев, Вадим Егоров и их товарищи. Чемпион СССР по шоссейно-кольцевым гонкам ленинградец Юрий Ивин не только выполнил несколько сложных трюков в картине, но и сыграл одну из основных ролей. А главные консультанты заслуженные тренеры СССР Александр Ипатенко и Роман Чертов были просто своими людьми на съемочной площадке. Мы с моими товарищами, посмотрев как Юра Ивин перевернулся на своём «Москвиче», уехали со съёмок «Гонщиков» в полном восторге.

Сломанная подкова

Трудовые и спортивные будни вскоре были скрашены ещё одной незаурядной работой на первой художественной картине моего приятеля Семёна Арановича, военно-морского лётчика и прекрасного документалиста. Ему доверили снять исторический фильм «Сломанная подкова» с Сергеем Юрским и Мариной Неёловой в главных ролях. Массарский поставил в Таллине драку с Юрским, а на вторую потасовку революционера на парусном кораблике поехать не смог и послал меня с Володей Кодинцевым, Юрой Верёвкиным, Володей Багировым и Володей Шавариным. Съёмки проходили в Приморске и поэтому деньги выплачивали тут же. Мы с Семёном Давыдовичем придумали небольшую потасовку Андрея Разумовского с командой парусника и его прыжок с кормы в бурлящее море. За революционером гнались полицейские, которых изображали спортсмены-конники Витя Романов, Толя Ходюшин и Валера Зайцев. Осенними дождливыми вечерами мы сидели в гостинице и я рассказывал им свой план по созданию студии каскадёров-универсалов, способных падать с коней, драться на мечах, гореть, нырять и падать с высоты. Они слушали, развесив уши. Потом я уговаривал их приходить на тренировки, хотя бы раз в неделю. Володя Шаварин подарил мне журнал ПАРИ-МАТЧ за 1966 год, чудом найденный, в котором была огромная статья о школе каскадёров Жиля Деламара в Париже и о его трагической гибели на съёмках фильма Кристиана Жака «Святой выходит на след» в мае 1966 года. Потом я нашёл её перепевку у М. Беленького в журнале «Вокруг света», № 7, 1971 года. Показал любимому тренеру Массарскому. Потом Массарский опубликовал первое своё интервью в газете «Вечерний Ленинград» в 1973 году, в котором присвоил себе всё мою работу со студией каскадёров. Я обиделся, но возникать не стал.

Дела давно минувших дней

По весне подвернулась небольшая халтурка на съёмках фильма «Дела давно минувших дней» Владимира Шределя. Мы бегали по крышам в погоне за бандитами и в конце погони я повисал на краю крыши трёхэтажного флигеля. Без страховки. Режиссёр, опасаясь, спрашивал Массарского, могут ли его ребята висеть на краю крыши или вызвать циркачей. Массарский на всё хвастливо отвечал, что его ребята всё могут. И мы могли. До поры до времени. Я часто вспоминал гибель на борцовском ковре своего друга по секции самбо Юры Жирова. Здесь-то было пострашнее. На что он, наш старший тренер Массарский, надеялся, рискуя нашими жизнями? Тогда я этого ещё не знал.

В феврале 1972 года я закончил институт авиаприборостроения и распределился работать инженером на кафедру физвоспитания в научно-исследовательскую лабораторию по резервным возможностям человека. Отпрашиваться у заведующего кафедрой на съёмки стало труднее, чем в студенческие годы. Массарский легко находил мне замену среди моих товарищей спортсменов. Главное для него состояло в том, чтобы я хорошо выступал за него на соревнованиях. Я подумывал уже бросить и спорт, и съёмки и серьёзно заняться наукой. Это занятие более скучное, чем бесшабашная атмосфера съёмочной площадки разных фильмов, но пора было остепеняться, создавать дом и семью. Правда нищенской зарплаты инженера для этого было не достаточно и приходилось искать какую нибудь халтурку. По вечерам я работал в нашем спортклубе тренером. И всё чаще думал о более высоких заработках.

Блок Ада

На Ленфильме начались грандиозные съёмки четырёхсерийной эпопеи «Блокада». Режиссёром был тоже Михаил Ершов, на съёмках которого «На пути в Берлин» я чудом не угодил под танк. Массарский, наш бригадир или по умному "импресарио", привёз нас на съёмки эпизода «бомбёжка поезда» и предупредил, что когда пиротехник Валеулов по прозвищу Дед, подожжёт вагон поезда, мы должны выпрыгнуть в окна вагона на насыпь. Правда Массарский рассчитывал, что вагон будет гореть долго и нам хватит времени доехать до камеры метров шестьсот. Старшим в группе он назначил меня. Олег Василюк и Валера Белов с улыбкой меня спросили, можно ли прыгать без моей команды, если будет очень горячо. Никаких защитных костюмов на нас не было.

Когда лётчики на «мессерах» сделали пару пробных заходов над поездом, режиссер Ершов дал команду и поезд медленно поехал по направлению к кинокамере. Пиротехник Дед брызнул по углам вагона бензином и поджёг стену вагона окурком Беломора. Через три секунды вагон наполнился чёрным, едким угарным дымом, от которого можно было потерять сознание. Двух других секунд хватило, чтобы весь вагон превратился в факел. Плохо различая просветы окон мы все бросились прыгать на насыпь под мой истошный крик «Пошёл». Насыпь была крутой и высокой. Скатившись вниз мы, оторопев, смотрели как догорает наш вагон, приближаясь к тому месту, где стояла камера. Когда остов обгоревшего вагона подъехал к камере, истошный крик киношников разнёсся по всей округе и висел над ней глухим воем. Мы взобрались на насыпь и, махая руками, пробежали в сторону киногруппы. Веселье царило, как в день Победы. Массарский ходил перед режиссёром и невозмутимо объяснял, что пиротехник неверно рассчитал поджёг и его нужно уволить. А меня похлопал по плечу.

Ни Массарский, ни кто-нибудь ещё не проходили ни в какой школе, как надо устраивать и организовывать горение танкистов в танках, наезд трамваем на пляшущих фашистов, перевороты мотоциклов с солдатами вермахта и спасать провалившиеся под лёд полуторки с хлебом, драться в рукопашных атаках, взрывать плоты с солдатами и штурмовать обледенелый берег Невского пятачка. Массарский не имел даже спортивного разряда по самбо. Всё это мы репетировали и пробовали в процессе съёмок, как в драмкружке. Я организовал группу энтузиастов, которые с интересом занимались поиском трюковых номеров и их

отработкой. Это были Лёня Орешкин, Юра Верёвкин, Володя Шаварин, Володя Багиров, которые пройдя тяжкий путь спортивной подготовки решили посвятить своё время этому малознакомому ремеслу. Приписал все подвиги себе Александр Массарский, не указав наших имён даже в эпизодических ролях. Болезненный еврейский юноша, избежавший службы в советской армии, не добившийся успехов в спорте оказался творцом супербоевика о Великой Отечественной войне. Где бывают такие чудеса? Только в СССР, стране непредвиденных возможностей. Мы не знали какой нам выпадет за это барыш, но нам было интересно. По истечении четырёх лет съёмок большинство участников занялись более спокойным делом. В кино остались несколько человек. Видимо контуженных. Как подметил Массарский — каскадёр, это диагноз. Среди них оказались я, Николай Ващилин, Массарский, Верёвкин, Шулькин, Василюк и ещё несколько персонажей, жадных до лёгкой наживы и сусального блеска славы.

Чужой среди своих

Осенью 1973 года по рекомендации моего приятеля Пети Меркурьева, с которым мы носились по крышам под руководством Массарского и Шределя, я устроился на работу по совместительству на курс к Василию Меркурьеву и Ирине Мейерхольд педагогом по трюковой подготовке. Этот раздел входил в государственную программу по физическому воспитанию и разрабатывался для каждой профессии эксклюзивно. Мне доверили курс актёров чечено-ингушской студии, с которыми мы поехали на съёмки фильма Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих», которые проходили в городе Грозном. Выручило нас то обстоятельство, что начинающий режиссёр Михалков имел маленький бюджет своего первого фильма и приглашал на съёмки тех горцев, которые могли себя обеспечить конём и оружием. Да ещё и платили за право сниматься по три рубля. Мои студенты смогли и были приняты на съёмки сцены ограбления поезда. Правда потом администратора, который собирал с людей деньги посадили на шесть лет. Михалков, конечно, оказался ни при чём.

Курс трюковой подготовки

Моё решение оставить профессию перспективного инженера в области исследования возможностей человека и создания робототехники и перейти на работу в Театральный институт зрело во мне три года с того момента, когда я поработал на съёмках «Короля Лира». Для этого нужно было получить педагогическое образование и я поступил в очную аспирантуру Ленинградского научно-исследовательского института физической культуры. Три года я работал над диссертацией, работал по совместительству в Театральном институте и снимался в кино в качестве каскадёра. После ознакомления со статьёй о Жиле Деламаре этим термином ловкий Массарский стал называть своих «мальчиков для битья». Термин прижился довольно быстро. Он придавал большей значимости всем.

Тиль

Поздней осенью наша группа с Массарским была приглашена на съёмки сцены абордажа корабля в фильме «Легенда о Тиле» Александра Алова и Владимира Наумова. Снимали в устье реки Лейлуппе в Юрмале. В одной из её глубоких заводей кудесники декораций построили затопленный наводнением город. Декорировали под испанские парусники рыболовные сейнеры.

Неожиданно в море случился отлив и съёмки остановились. Массарский уехал на свою основную работу старшего тренера ЛОС ВДСО "ЗЕНИТ" и оставил меня за старшего. Месяц мы провели на шикарном опустевшем курорте. Каждый день я собирал своих товарищей на съёмочной площадке и увлечённо репетировал разные эпизоды абордажа испанских кораблей очумевшими гезами. Алоу и Наумову моё трудолюбие очень нравилось и они делали по ходу свои замечания. Тиля играл молодой эстонский актёр Лембит Ульфсак, покорно выполнявший все предложенные нами трюковые номера при абордаже корабля испанцев гезами. Евгений Леонов со времён съёмок «Виренеи» превратился в Евгения Павловича и играл Ламме Гудзака и в нашем эпизоде закармливал до смерти жирной свининой любовника своей сбежавшей с ним жены. При этом он вспоминал, как в перерывах съёмок драки в "Виренее" мы бегали перекусывать молочными сосисками с вермишелью в ленфильмовскую столовку «угол падения». Когда режиссёры увидели, подготовленный мною материал и внезапно прилившую воду Балтийского моря — они сняли наши эпизоды за несколько дней. В репетициях мне пригодился опыт работы у Григория Козинцева на фильме "Король Лир", уроки Ивана Эдмундовича Коха и Леонида Тарасюка по историческому фехтованию. Драки в латах, падения с парусника в ледяную воду были лёгкой расплатой за такую шикарную компанию на прибалтийском курорте. Массарский приехал к шапочному разбору и получил свою зарплату, а я получил неоценимый опыт постановки трюков и хорошую репутацию. Это дорогого стоит.

Романс Кончаловского

Благодаря работе на «Легенде о Тиле» я получил протекцию на Мосфильме и был приглашён Андроном Кончаловским на съёмки фильма «Романс о влюблённых». Там работал Массарский, но, завалив себя заказами на разных фильмах и находясь в вечной суете, он плохо подготовил съёмку спасения людей при цунами и чуть не угробил людей на съёмочной площадке в Казахстане. Андрон отказался с ним работать и вызвал меня. Приятно было встретить на съёмках Романа Громадского, которого не видел со времён «Короля Лира». Я быстренько поставил сцену драки братьев, которых играли Евгений Киндинов и Владимир Конкин с их противником Александром Збруевым в электричке, разбил стекло своей головой за Володю Конкина и запомнился Андрону хорошим профессионалом. Видимо это стало решающим фактором при его выборе меня постановщиком трюков в его «Сибириаде» спустя два года.

Сержант милиции

Несколько дней я провёл в хорошей компании с Олегом Янковским во время съёмок фильма «Сержант милиции». Он там играл «вора в законе» и худшей его роли в кино я не знаю. Вообще фильм оказался настолько пошлым, что я стеснялся упоминать о нём в кругу друзей. А когда мне приклеивали драку в тюрьме, поставленную Массарским, я очень обижался. Трюковал там, как козырный, Юра Верёвкин. Он сошёлся со всей съёмочной группой на почве ремонта «Жигулей» и катал нас с Олегом Ивановичем на теннисные корты Ленфильма и обратно на игровой милицейской машине. Наверное, роль вора у Олега Ивановича и не получилась, потому что он был честным человеком. Но пошалить мог. А честность и интеллигентность сыграть не возможно. Юра Верёвкин «сбил» меня на железнодорожной платформе, пока убегал от милиции вместо Олега Ивановича и докатался до того, что его поймали ночью настоящие гаишники. Эта история, описанная в кляузе группы корытиносысоевских конкурентов в 1984 году сломает его и мою карьеру каскадёров.

Звезда пленительного счастья

Режиссёр фильма «Звезда пленительного счастья» Владимир Мотыль похлопал меня по плечу и пошутил по поводу того, что, отказавшись падать с нефтяного танка в «Белом солнце пустыни», я буду повешен за декабриста в «Звезде пленительного счастья». Виселицу построили возле Петропавловской крепости по достоверным чертежам 1825 года шведского палача, приглашённого по повелению Николая I. Именно здесь я имел честь быть представленным Государю Императору, которого блистательно играл Василий Ливанов. Тогда я не мечтал с ним поработать на «Приключениях Шерлока Холмса». Об этом тогда никто не мечтал. Игорь Масленников снял свой фильм «Гонщики», где участвовали автогонщики сборной команды Ленинграда по ралли и их тренеры, Виталий Соломин блистал в «Соломенной шляпке» у Фрида, а Василий Ливанов по повелению Владимира Мотыля возрождал образы нашей Истории. Ну как бы мы без них представляли Императора Всероссийского Николая I, господ «декабристов» и их верноподданных жён?

От имён актёрской труппы фильма перехватывало дыхание. Алексей Баталов, Иннокентий Смоктуновский, Олег Даль, Ирина Купченко, Наталья Бондарчук…… Все становились обычными людьми в ленфильмовской столовке во время обеденного перерыва. Перед голодом все были равноголодными.

Вешали нас со знанием дела. Виселицу построили над глубокой ямой. Такой глубокой и широкой, что к ней не возможно было подойти. Восторженный Массарский привёз пять комплектов парашютных ремней и поставив нас на помост, подвесил на верёвках за карабины. Виталий Щенников, исполняющий роль палача, облачил нас в покрывала с надписями имён. Когда раздалась барабанная дробь и тётки из массовки завопили в голос, по коже побежали мурашки. По шесть мужиков с каждой стороны за пеньковые верёвки начали выдёргивать из под наших ног дощатый помост. Он плохо поддавался и с каждым рывком поселял в наших телах ужас перед концом. На третьем рывке из под ног выскочили доски и мы, на мгновение, зависли над бездной. Сильный толчок верёвки поддёрнул тело вверх и мы зависли над пропастью. Несколько минут в тишине был слышен стрёкот камеры Дмитрия Месхиева, а потом воскрешающий крик Владимира Мотыля «Стоп! Снято!»

Вокруг все ликовали. Надо было готовить следующую сцену. Нас снимать никто не торопился. Массарский утопал в похвалах своей гениальности факира и забыл, что нас нужно как — то

снимать. Мы висели трупами над пятиметровой ямой и теряли сознание от удушия парашютными ремнями. Мы могли умереть у всех на глазах. Плотники киногруппы, осознав ситуацию стали судорожно собирать помост и приколачивать доски. Когда мы ощутили под ногами твёрдую землю воскрешение Лазаря стало для меня реальным событием.

Владимир Мотыль быстро и решительно делал своё режиссёрское дело. Потребовав повесить двоих каскадёров для второго плана, на фоне которого он будет снимать длинный монолог Олега Янковского, он попросил оператора переставить камеру на другую точку. Повесить второй раз Массарский решил меня и Ходюшина. Остальные ребята торопились на работу. Я пожаловался Александру Самуиловичу на удушение от парашютных ремней в паху, но он, как всегда, отшутился и посоветовал расслабиться и глубже дышать. Так, шутя, он на этом фильме поджог свою молоденькую подружку Эллу, которая обожжённая пламенем, вышла за Массарского замуж. Толя предложил сделать две дополнительные петли под ноги, похожие на стремена. Через десять минут мы уже висели на виселице, обёрнутые белым саваном и смотрели на всё происходящее сверху вниз. Можно сказать смотрели на всё с небес. Декабристы, у которых по сценарию при повешении лопнули верёвки, карабкались по скатам ямы и выбирались на свет Божий. Олег Янковский, вылезая из ямы, шёл на камеру и говорил длинный монолог про мерзости самодержавия.

Режиссёр попросил всех затаить дыхание и дать возможность актёру Янковскому сыграть такой сложный и длинный эпизод. Потом крикнул нам, чтобы мы там тихо висели и произнёс магическое заклинание, после которого люди были готовы броситься вниз головой и расстаться с жизнью «Мотор! Камера! Начали!».

В зловещей тишине я услышал кряхтение Олега Янковского, выбирающегося из ямы, его задыхающийся, прерывистый монолог и хрипящие звуки, висящего рядом Толи Ходюшина. Подождав ещё немного и шёпотом спросив его о самочувствие, я понял, что он мне уже ничего не ответит. Преодолевая кинематографический наркоз я истошно заорал «спасите!». Минута оцепенения сменилась броуновским движением по всей съёмочной площадке. Массарский смотрел в нашу сторону и что-то пытался объяснить побледневшему от злости Мотылю. Толя хрипел, затихая и дёргаясь в вышине над ямой, к которой никто не мог подойти. Два плотника, схватив шестиметровую доску и встав на края ямы, подвели и приподняли обмякшее Толино тело. Через пять минут он пришёл в себя и Мотыль без промедления

скомандовал съёмку второго дубля. «Стоп! Снято!»

Весной 1980 года мне повезло работать на фильме Игоря Масленникова "Собака Баскервилей". Никита придумал своё появление в фильме с ковбойским седлом, которое случайно нашли реквизиторы. От этой случайности Никита, как всегда, начал придумывать историю оправдания и докатились до того, что сэр Баскервиль, на прогулке верхом вдоль болот, будет обстрелян неизвестным /а это герой Олега Янковского/, упадёт, применив трюк "завал лошади" и станет панически бояться магической силы болот. Масленников сначала клюнул на это и я всю зиму готовил Михалкова к этому трюку на конюшне в Сестрорецке. В Таллине мы прекрасно проводили время. Таллин для советских людей был фешенебельной заграницей. Мы гуляли по старому городу, пили кофе с ликёром "Старый Таллин" и наслаждались беседами. Михалков с Янковским пикитировали друг друга шутками, а я наблюдал за их дуэлью со стороны. Они тогда очень подружились и строили планы. Вместе с Сашей Адабашьяном они снялись у Романа Балояна в его фильме "Во сне и наяву" и строили грандиозные планы. В "Собачке" же всё пошло наперекосяк. Режиссёр Игорь Масленников не выдержал такого давления со стороны объединившихся в группу, москвичей и начал доказывать, кто в доме хозяин, вымарывая все сцены, придуманные этими гениями. Так и пропала сцена с убийством лошади под сэром Генри на краю болот. Пока в Ленинграде шли съёмки "Собачки" Никита, Адабашьян, Вася и Олег Янковский часто заходили ко мне в гости. Жил я рядом с киностудией, На Кронверкском проспекте. Жена накрывала на стол. Я заваривал чай и выставлял бутылочку. Олег с интересом разглядывал мою коллекцию живописи и икон. Однажды я порадовал их обновкой, купил у Славы Михайлова огромную картину на тему "Бокал вина" Рембрандта. На коленях у господина, спиной к зрителю сидела красивая девушка с бокалом вина. У Рембрандта была изображена подгулявшая парочка и второе название картины было обозначено как "Блудный сын в чужой стране". Картина вызвала настоящий фурор у артистов. Но больше всех завёлся Олег Иванович. Проявилась настоящая страсть. Обычно очень уравновешенный, он дошёл до того, что предложил мне продать ему картину. Я предложил Олегу сходить в мастерскую художника и посмотреть другую картину, где девушка была обнажённой. В этот же вечер мы пошли к Славе Михайлову и Олег с восторгом купил этот шедевр за вполне умеренную сумму.

Так случилось, что 21 октября 1985 года мы с Олегом Янковским встретились на праздновании сорокапятилетия нашего друга Никиты Михалкова. Торжество проходило в зале

ресторана «Меркурий» на втором этаже Международного Торгового Центра в Москве. Немного опоздав с аэродрома, я присел за стол к Олегу Ивановичу с супругой и вынув икону Николая-Чудотворца из сумки, привезённую юбиляру, скромно поставил её на стол с подарками. Олег Иванович, оценив письмо и прислушиваясь краем уха к череде длинных тостов, подмигнул мне хитро и спросил

— А что же ты, Коля, тут-то не кричишь, что такую икону подарил Никите?»

Робин Гуд

В апреле 1974 года в главном журнале страны «Советский Союз» вышел репортаж и интервью с директором Ленфильма под броским заголовком «Как погибают, сгорают и тонут, оставаясь живыми, каскадёры». Интервью у директора киностудии Ленфильм брал старший тренер по самбо ЛОС ДСО «ЗЕНИТ» А. С. Массарский. Статья не оставляла сомнения, что на Ленфильме создана мощная школа бесстрашных каскадёров. Была там и моя фамилия рядом с фамилией официанта из «Метрополя» Володи Сергеева, который к трюкам не имел никакого отношения, но ежедневно угощал Массарского комплексным обедом. Все, включая честного и принципиального старосту секции самбо Владимира Кодинцева, самбиста Олега Василюка и директора конно-спортивной школы Анатолия Ходюшина отлично знали, что эту студию организовал я и собирал в ней по воскресениям своих соратников для более тщательной подготовки к киносъёмкам, но приоритет Массарского нарушать не стали. Правда Анатолий Ходюшин в своём интервью в том же 1975 году 3 апреля корреспонденту газеты «Смена» В. Четкарёву обмолвился, что теоретиком падений /а это основное рабочее действие каскадёров/ в нашей группе является мастер спорта СССР, аспирант института физкультуры Николай Ващилин, но это был писком комара по сравнению с тем громом ритуальных барабанов, который загремел по стране в честь «воспитателя бесстрашных» Александра Массарского. Этот поступок вскоре повлияет на крутой поворот в деле советских каскадёров и завершит короткую эру монополии в кино не квалифицированного спортсмена, но заслуженного тренера РСФСР Александра Массарского.

На статью эту «клюнули» режиссёры А. Алов и В. Наумов и пригласили Массарского на фильм «Легенда о Тиле». Сложных трюков там не было, но абордажные бои мы каждый день не практиковали. Владимир Наумов оценил мои находки и снял все, предложенные мною, трюковые номера и действия Лембита Ульфсака в роли Тиля. Массарского он больше на свои фильмы не приглашал, а мне дал рекомендации для С. Ф. Бондарчука и А. С. Кончаловского.

Вторая «поклёвка» на статью пришла в виде приглашения А. С. Массарского на постановку трюков в историческом фильме рижской киностудии «Стрелы Робин Гуда» в постановке Сергея Тарасова. В главной роли Робин Гуда снимался актёр с театра на Таганке Борис Хмельницкий, а музыку и баллады сочинял

Владимир Высоцкий. Мало того, половина фильма должна сниматься за границей, в Польше. Но поедут туда не все. «Таганка! Все ночи полные огня!»

Подготовку к этому приключенческому фильму мы с моими товарищами начали за полгода. Я учился на втором курсе аспирантуры и по совместительству работал в Театральном институте. Спортивный зал был в моём распоряжении три раза в неделю, а по воскресным дням мы тренировались в пушкинской конно-спортивной хозрасчётной школе. Набор упражнений и трюков я придумал, насмотревшись зарубежных фильмов от «Дилижанса» и «Фан-Фан Тюльпан» до «Великолепной семёрки». В нашу группу, где уже прижились Олег Василюк и Толя Ходюшин, пришёл мой товарищ по секции самбо Коля Сысоев и конники Саша Филатов, Игорь Лонский, Володя Хиенкин и Серёжа Васильев. Тренировки оживились, когда Массарский принёс проект очередной халтурки. Режиссёр Генин снимал рекламный ролик для Государственной страховой компании и Александр Самуилович предложил снять опасную тренировку каскадёров. Поддержали эту идею и Василий Меркурьев с Игорем Горбачёвым, игравшие в этом ролике главные роли, потому что со студентами их актёрских курсов я занимался трюковой подготовкой в Театральном институте.

Рекламный ролик «Неожиданность» снимали пару дней, но след в наших отношениях он оставил неизгладимый. Весь набор отрепетированных за последние годы трюков ребята выполнили превосходно, но Ходюшин и Массарский подняли бучу из — за авторства. Меня как-будто и не было. Лена Суйя, тогдашняя жена Толи Ходюшина попыталась всех отрезвить и громко сказала, что всё это репетировал и придумывал Коля Ващилин. Я возникать не стал. Думал само рассосётся.

Когда мы приехали в Ригу режиссёр Сергей Тарасов уже снял поединок Робин Гуда с отцом Туком на палках и готовился снимать бой воинов шерифа с лесными братьями в болоте. Этой сценой должна завершаться картина. Массарский привёз остатки самбистов своей секции, которые с нами рубились на мечах в болоте. Меня режиссёр сделал воином шерифа и поставил в пару к Боре Хмельницкому, оценив на репетициях технику моего фехтования на мечах, заложенную профессором Кохом. Мы несколько дней репетировали с Борей Хмельницким наш поединок в болоте и несколько ударов в его схватке с шерифом. Сысоева я попросил орудовать копьём, а Массарский повторил, отработанный на корабле в «Легенде о Тиле» удар топором в грудь воину шерифа Гимпелю. На втором плане осваивали технику боя Толя Ходюшин, Серёжа Васильев и Улдис Вейспалс,

появившийся на съёмках сопровождающим лошадей.

Сняв сложную сцену свадьбы сэра Ромуальда и стрельбы из лука после кульбита, блестяще выполненного Борей Хмельницким, Тарасов приступил к съёмке падения с колокольни поверженного негодяя. Массарский принёс гимнастический мат, капроновую сетку и предложил Коле Сысоеву за пятьдесят рублей сверзнуться вниз головой с третьего яруса колокольни. Мы большой компанией под руководством Массарского растянули эту сетку над матом и ждали конца. Коля Сысоев бесстрашно ринулся вниз головой и глухой стук от удара его тела о землю разлетелся по округе. Ещё одного моего злобного конкурента могло не стать в этот день. Но Коля Сысоев выжил, а Массарский опять вышел «сухим из воды». Чудеса!

Пока Массарский с Элой и Юрой Камориным ходили по магазинам Риги, мы под руководством режиссёра Сергея Тарасова снимали драку Робин Гуда на турнире и сам турнир рыцарей. Всё прошло довольно складно и быстро. Лошадки правда шли галопом вяло. Мы с Сашей Филатовым с копьями наперевес никак не могли доехать галопом друг до друга. Потом, почувствовав свою значимость, Улдис Вейспалс дал нам далькроты и всё прошло, как по маслу. Съехавшись в центре площадки, я сбил копьём в плечо Сашу Филатова и получил похвалу от режиссёра. Когда Тарасов, назначив меня на роль Билла, друга Робина, спросил кого я хочу взять с собой помощником в Польшу, я не сомневаясь назвал Толю Ходюшина. Нравилась мне в этом парне его скромность и простота.

В Польше работали польские каскадёры. Мы нужны были, как типажи в двух сценах. В Мальборке, нужно было, дублируя Маленького Джона, спрыгнуть с крепостной стены в седло и совершить побег. У поляков этот трюк не получался. Циня промахивался мимо седла, а Сильвестр не удержался в седле на первом темпе галопа, когда лошадь рванула из под него. Тарасов, понимая, что свет уходит, попросил попробовать меня. Толя держал лошадей, а я по канату спускался с крепостной стены, а потом прыгал в седло лошади. Массарский, обозначая своё присутствие, попросил меня снять перчатки. По его представлениям в тринадцатом веке перчаток не носили. Я снял и пошёл прыгать. От быстрого спуска по канату, я сжёг кожу на ладонях, но трюк выполнил чётко. Пенёнзы польские за трюк пришлось получать прямо в зубы. Увидев мои руки режиссёр Тарасов удивился, что я прыгал без перчаток. Когда лошадка после моего приземления в седло «дала козла» я удержался и этот дубль вошёл в фильм.

Боря Хмельницкий и Регина Разума проявляли чудеса

храбрости и многие трюки выполняли сами. В сцене спасения Регины от казни в замке Гая Гисборна Боря Хмельницкий сажал её к себе на коня /причём так сажают только художники в сказках про Руслана и Людмилу/ и мчался галопом со своими соратниками, а воины шерифа бросались за ними в погоню. Сергей Тарасов придумал сцену, в которой отец Тук толкает большую бочку прямо на всадников шерифа и задерживает их, давая Робину уйти с друзьями от погони. Мы с Толей Ходюшиным и польские каскадёры должны были сделать завал из коней и всадников от удара этой бочки. Толя делал «завал» лошади и волочение, а я падение с лошади на галопе «кувырком вперёд». Поляки, скакавшие за нами, не снижая темпа пронеслись на лошадях по нам, ударив меня, лежащего на брусчатке, копытом лошади по спине. Отомстили за то, что мы у них заработок отбираем. На следующий день я встал с большим трудом, из за этой травмы позвоночника мне пришлось оставить большой спорт, да и опасные трюки тоже.

Массарский поставил драку Маленького Джона с десятью польскими каскадёрами, изображающих воинов шерифа и по дружбе /польско-советской дружбе/ получил от них расценки на разные трюки, принятые в Польше. Насладившись воздухом и архитектурой свободолюбивой Польши, позагорав на пляжах Сопота, нагулявшись по улочкам Кракова мы вернулись в Латвию доснимать погоню шерифа за Робин Гудом.

Хорошее не может длиться долго. А такое хорошее, как эти съёмки — тем более. Володю Высоцкого отстранили от написания песен к фильму. Наш товарищ Олег Василюк, получая свой гонорар, раскрыл тайну финансовых махинаций Массарского. Видимо с учётом интереса директора Марка Цирельсона сумма гонорара Массарского, основываясь на важности роли постановщика трюков /или импресарио, он же бригадир спортивной массовки/ во много раз превышала заработок всех каскадёров, работавших на фильме. Откаты и тогда были распространённым приёмом. Посыпались жалобы от группы товарищей в Обком КПСС г. Ленинграда о его низкой квалификации и финансовой нечистоплотности. Массарский в ответ написал в милицию жалобу на Анатолия Ходюшина и Олега Василюка, уличив их в воровстве и продаже ремней безопасности с самолётов. Тогда это было большим дефицитом, а Олег работал в аэропорту. Комиссия Госкино СССР утвердила в 1975 году документы о статусе постановщика трюков и каскадёров, а также расценки на их труд в советском кинематографе.

Василюк, Сысоев, Корытин, Ходюшин, Филатов, Вейспалс объединились в группу каскадёров, пожелавших удивить мир

своей удалью. Я оставил большой спорт, расстался с Массарским и набрал новый курс каскадёров в студию при ЛГИТМиКе. Массарский объединился с Шулькиным и стал главным консультантом по трюкам на Ленфильме. Но эра монополии Массарского на постановку трюков закончилась. Режиссёры поняли, что могут выбирать себе каскадёров.

Песнь о Высоцком

Холодный ветер с Балтийского моря тащил и расстилал над полями туманы. Мы шли по полю и внимательно смотрели себе под ноги, выискивали камни и всякую такую ерунду, которая завтра на съёмке могла бы впиться в бочину или выбить позвонок. Завтра нам предстояло снимать погоню воинов шерифа за храбрыми дружками Робин Гуда и падать на эту теплую, мягкую, покрытую туманом землю своими крепкими молодыми телами. Подходили к концу съёмки фильма «Стрелы Робин Гуда» на Рижской киностудии. Мы наслаждались этой средневековой атмосферой и латышской организованностью четвёртый месяц… Уже были отсняты эпизоды в Польше в старинном замке Мальборк и оставалось только поставить жирную точку. Надо было остаться живыми в сцене погони. Эта сцена для нас была самой сложной в фильме. Тогда и заработанные деньги пригодятся на покупку квартиры, мебели и всякого прочего хлама, так засоряющего этот прекрасный мир. Репетиция подходила к концу и режиссёр уточнял задания на завтрашнюю съемку. По мизансцене впереди на коне должен скакать Робин Гуд и прижимать к себе прекрасную дочь мельника. Ее роль в фильме играла латышская манекенщица Регина, девушка неземной красоты. Мы боялись поднять на нее глаза. А так хотелось рассмотреть, налюбоваться ее носиком, губками, волнами ее шелковистых волос, нежно вздымающейся грудью и такими обворожительными бедрами. Но чтобы не распалять гнев ревнивого режиссёра, мы быстро отводили взгляды в сторону. Подошли к обсуждению того, кто повезет Регину. Можно я, Александр Самойлович? Нет, Коля, тебе нужно падать. А повезет ее Улдис. Справишься, Улдис? Конечно, — выпалил со своим латышским акцентом Улдис. Вот пусть Улдис и падает, а я повезу Регину. Улдис падать не умеет и неприятности мне под конец фильма не нужны. А тебя ждет молодая красивая жена, и я обещал ей заботиться о твоей нравственности. Настроение у меня испортилось, надежда опять растаяла… День закончился протиранием штанов в баре гостиницы. Утро следующего дня выдалось погожим. Операторская «Чайка» медленно ехала по дороге, идущей по краю поля. Мы, двадцать всадников на рыси проходили дистанцию, размечая места падений. Приехали актеры. Регина вышла из машины и озарила поле своим сиянием. Улдис подъехал на вороном жеребце и режиссер Сергей Тарасов, который не позволял никому дотрагиваться до Регины, взял ее за талию и поднял в седло прямо в цепкие ручищи Улдиса. Тот

усадил Регину перед собой и прошелся с ней легким галопом. Она была испугана и от страха прижималась к Улдису. Мотор! Камера! — разнеслось над полем. Кони застригли ушами и начали топтаться на месте, пытаясь определить откуда придёт опасность. А опасность сидела у них на спинах, готовая по первому повелению режиссёра «начали» вонзить им в бока железные шпоры. Отряд полетел во весь опор, обгоняя «Чайку». Я двинул шенкелем, чтобы догнать Улдиса и взглянуть на Регину. Потом придержал коня, отстал, вышел на свою позицию и, дождавшись команды режиссера, грохнулся на землю. После трех дублей сделали перерыв, готовили другую сцену. Мы пошли разоблачаться и отдали лошадей конюхам. За время съёмок собралось много окрестного народа. В толпе царило такое оживление, как будто что-то «давали». Я подошел и увидел, что приехал Володя. Местная знать уговаривала его поехать на шашлыки. Нет, нет, ребята — отнекивался Володя. Только, если с друзьями. Канечна, канечна, Владимир Семёнович, сколько хотите, столько и берите. Вы хозяин — как скажете, так и будет — извивался перед ним настойчивый лысеющий поклонник, чем-то смахивающий на старшего официанта. Пока снимали крупный план Регины с Борей Хмельницким на коне, я успел переодеться и вышел на свежий воздух, напоенный горьким ароматом полевых трав. Сделав несколько шагов я замер, как сеттер. Передо мной в облегающем льняном платье стояла «колдунья». Она прошла мимо, наклоняясь и собирая цветы. Меня как будто и не было. Наверное, я был очень похож на пень. Боже мой, живая Марина Влади! Я был влюблен в нее без памяти с того самого дня, когда прорвался в кинотеатр «Балтика» на заграничный фильм «Колдунья» с запретным грифом «Детям до шестнадцати…». Тогда она взаимностью мне не ответила. Она и не знала, что я есть на этом свете. Я уже не первый год работал в кино и немного привык к таким чудесам, когда в коридоре студии вдруг встречаешь человека с до боли знакомым лицом: «Ах, да, это же князь Болконский»! Но князь равнодушно проходит мимо тебя. Он тебя и знать не знает. Он же с экрана тебя в зрительном зале не видел. Не видела меня и она. Володя был оживлен, весел и беспечен. Он выглядел победителем. Он написал баллады к этому фильму. Марина Влади, как шёпотом сообщил мне Боря Хмельницкий, охлаждая мой пыл, была его женой. И мир, как и Бабелю, казался ему прекрасным, как луг в мае, по которому ходят женщины и кони. А все красавцы, вроде меня, «умывали» по утрам свои постные лица прохладной водой и без конца задавали себе один и тот же вопрос: «Как же так?». Мы обнялись. Володя в моих объятиях был маленьким, но плотным. Вспомнили о

съемках в «Интервенции», когда он чудом не сломал себе шею, прыгнув с балкона в сцене драки. Вспомнили о том, как фильм «положили на полку» и режиссёра Полоку чуть не посадили в острог. А его, Высоцкого, сыгравшего там главную роль, «не рекомендовали» снимать. Вспомнили его первый концерт в Ленинграде в джаз-клубе «Восток», после которого сняли директора дома культуры с «физической» фамилией Ландау. — Ну, ребята. Я вам под сражение в болоте такую балладу написал, заслушаетесь, забудете про драку. Подъехал и спешился Боря Хмельницкий и прямо в костюме Робин Гуда начал обнимать Володю. Они обнимались, приподнимая друг друга и изображая неизвестные приемы нанайской борьбы. Таганские братья — они ликовали от того, что судьба к ним так благосклонна, от того, что она их заметила и так правильно оценила. Слёзы зависти брызнули у меня из глаз, увидев такую дружбу.

Володя приударил за Региной и начал было напевать ей гениальные куплеты из своих баллад, растягивая покрывалом хриплые звуки «Я поля влюблённым расстелю…». Но, вспомнив про Марину, быстро и сбивчиво начал рассказывать нам абсолютно киношную историю о покупке на гастролях в Германии двух БМВ, один из которых арестовал Интерпол. Потом заговорщицким шёпотом так же быстро поведал историю об обиде на французскую проститутку, которую снял у Булонского леса в Париже и та, сволочь, взяла с него деньги. С него, с Высоцкого! Жаворонкам его было не перекричать.

Боль в бедре от неудачного падения на секунду приходила и отступала вновь в наркотическом дурмане этого необычного, прекрасного дня. Совсем рядом со мной, в двух шагах, так что ее можно было потрогать рукой, бродила по полю среди наших лошадей Марина Влади со своими роскошными распущенными волосами и стройными босыми ногами топтала ту же траву, по которой только что ступал и я. Здесь же на расстоянии, на котором не успевал растаять аромат её волос, ходила Регина и рассеянно слушала комплименты режиссера. Повод для комплиментов был нелицемерный. Хрупкая манекенщица, не осознавая того, промчалась галопом на вороном жеребце в объятиях Улдиса, будто съела мороженое.

Спустя мгновения все сели в автобус и поехали в гости на шашлыки. Володя всех приглашает. Мы приехали в долину огромного оврага, по дну которого струилась прозрачная речушка. Крутые берега были усеяны «скворечниками», утопающими в зелени фруктовых садов. Это было садоводство. «Скворечники» местного народонаселения испускали из труб сизый дымок. Поселок жужжал и лаял. Разноголосым хором

кричали дети. Наш главный зазывала вытащил из своего «скворечника» жену с полотенцем на голове и руками по локти в тесте и возгласил: посмотри кого я тебе привёз! Тут же он жадно осушил стакан самогона и через минуту упал под куст красной смородины. Больше я его не видел. По посёлку, как по цыганскому табору, молнией разнеслась весть о том, что приехал Высоцкий. Марина Влади — не в счет. Да ее никто и не узнал. На нее и не смотрели. Беглыми взглядами были отмечены Вия Артмане и Боря Хмельницкий. Режиссер Тарасов, директор Цирельсон и другие важные члены съёмочной группы, абсолютно не известные в этих кругах, вообще были восприняты как сопровождающие лица и оттеснены толпой местных жителей от Владимира Семёновича, который уже держал гитару наперевес. Поселковая развилка стала его пьедесталом. Протиснуться к Володе было невозможно. Он своим авторитетным хриплым заговором быстро организовал садоводов в кипучий колхоз. Притащили несколько столов и выстроили из них длинный прилавок. Как из рога изобилия на него посыпалась колбаса, огурцы, помидоры, пирожки и вообще всё, что едят местные жители. По нотам зазвенели стаканы, кружки, стопочки. До, до, ре, ми, ми, фа, фа, соль. Подайте соль к огурчику. Рекой полилось «белое» вино. Трень-брень бренчала гитара. Трещал сосновыми поленьями костер. А надо всем этим хриплый надрывный голос Высоцкого. Он пел баллады, которые написал к этому фильму про Робин Гуда, про любовь, про борьбу за справедливость. А народ выкрикивал и просил хорошо знакомые, петые-перепетые «Баньку», «Шифмана», «На канатчиковой даче»…

— Володя, а если б водку гнать не из опилок, то чего б нам было с семи бутылок — настойчиво просила публика.

На крутые берега оврага высыпала тьма-тьмущая местного люду. Я с трудом пробрался к Володе и встал за его спиной. Он сидел на табуретке, Марина устроилась у его ног. Мне было хорошо ее видно и я вперился в неё взглядом, отгоняя навязчивую крамольную мыслишку. Она не сводила глаз с Володи. Быстро смеркалось. Свет от костра высвечивал ближний круг и в звенящей одинокости песни казалось, что у костра сидят лишь несколько человек. Но когда песня заканчивалась, из сумрака ночи в мерцании мириад дрожащих огоньков раздавался шквал криков и аплодисментов.

Перебрав струны, Володя подвинул табуретку и как бы случайно встал ее ножкой мне на большой палец ноги. Нестерпимая боль пронзила мое тело. Я попытался выдернуть ногу, но ничего не получилось. Табуретка всё глубже вдавливала мой палец в землю. «Дом хрустальный на горе для неё…» — пел

Володя Марине. Она смотрела на него преданными, любящими глазами. Прерывать такой взгляд было бы преступлением. Я терпел невыносимую боль. Голова сжалась железным кольцом спазма. Когда Володя закончил петь и привстал, я сел на землю и еле удерживал себя в сознании. Крики, аплодисменты и прочий шум пропадали и возвращались снова. Я натужно улыбался глупой улыбкой, но в темноте этого никто не видел. Я поплёлся вдоль дороги, оставляя за собой в темноте мокрый след невидимого цвета. Сзади затарахтел мотоцикл. Добрый паренек домчал меня до города. Перевязав палец, я уснул мёртвым сном.

Проснулся я от Володиного крика в коридоре гостиницы. Не понимая, что происходит, я выглянул из номера, и лицом к лицу столкнулся с Хмельницким.

— Коля, помоги, пойди к Володе, я сейчас! — на ходу прокричал Боря.

— А что происходит?

— Его музыку не приняли.

— Как не приняли? Ведь вчера…

— Так, не приняли. Будет писать другой композитор. Ни то Паулус, ни то Раймондус. Эта им не подходит. Сказали, что к их фильму скоморошество этого столичного барда не подходит. Им нужна серьёзная музыка.

Я заглянул в его номер. Лицо у Володи было красным, жилы на шее раздуты, глаза наполнены гневом. От вчерашнего блаженства не осталось и следа. Несколько человек безучастно пребывали в номере. Марина стояла перед ним на коленях. Он сидел на диване, обхватив голову руками, и глухо рычал «Суки, суки, суки!».

Прошло пять лет. Вышел и растворился с экранов фильм про английского разбойника Робин Гуда без музыки Высоцкого, ни у кого не оставивший внятных воспоминаний. Видимо, власти видели в нём прообраз Ленина, а Володя этого не понял или не хотел понять и в своих балладах оставил его лесным разбойником. Наверное думал — они не заметят. А они заметили и «зарубили». «Зарубили» Володю. В сотый раз.

Никто не стал бастовать, выражать протесты и отказываться от гонорара. Только верный друг Робин Гуд — Боря Хмельницкий отказался озвучивать свою роль. Но это мало кого напугало и роль с удовольствием озвучил актёр Александр Белявский. У Робин Гуда и его «лесных» братьев износились до дыр джинсы, купленные на заработанные деньги. Володя с песнями в одиночку продирался к своему любящему народу через каждую подворотню и открытое окно. А денег всё равно не хватало. Иметь такую жену, нужно и самому быть в полном порядке. А для этого не

раздражают власть, а её захватывают. Первое он делал изумительно, а на второе, во всяком случае к июлю 1980 года, уже был не способен.

Однажды в 1978 году мы летели с Володей на одном самолёте из Одессы в Москву. Я тогда ставил трюки в фильме «д'Артаньян и три мушкетёра» и заканчивал работу на «Сибириаде» у Андрея Кончаловского. Пока мы проходили регистрацию и поднимались по трапу Володя успел поделиться своими впечатлениями о командировке на Одесскую киностудию

— Ступил на Одесскую землю. Никого, даже машины с киностудии. Я, как человек необидчивый и богатый, сел в такси, поехал на киностудию. Там обо мне и знать не знают, кто, говорят, такой? Откуда? Зачем? Потом разобрались, извинились, сделали фото, послушали песни, заказали песни, рассказали про сценарий и повезли в гостиницу. Номеров нет. В ресторане говорят: русских не кормим. Лег спать голодным в номере у режиссеров.

Потом мы сели на разные места, уснули и попрощались только приземлившись.

Я работал в Москве на Олимпиаде и в один из вечеров после успешного открытия в Лужниках, поехал к своему приятелю Никите на Малую Грузинскую. Неожиданно, а он жил в этом же доме, встретил Володю, изможднного, нервного с помятым серым лицом. Его сопровождала не колдунья, но персонаж из их числа и ещё какие-то две тени. Говорил он сбивчиво и не понятно о чём. Долго и высокопарно представлял свою спутницу Олесю или Оксану. Точно я не расслышал, а переспрашивать не стал. Мне было всё равно. Ей он рассказывал про наши подвиги, постоянно вставляя "смотри, какой он высокий". Та лукаво щурила и опускала глазки. Похоже, она была счастлива. Я спросил про Марину. Ему это не понравилось и он насупил брови. Володя взглянул на меня тем демоническим взглядом, которым пьяные мужья смотрят на тех, кого подозревают в порочной связи со своей женой. Видимо у меня не получалось скрывать своё восхищение Мариной. Он показался мне брошенным и одиноким. Тянул за пуговицу и звал с собой, суля неземные радости. Потом попросил в долг денег, клятвенно заверяя, что на днях он получит солидный гонорар. И не было никого рядом, кто бы изменил их планы. Амок — почему-то промелькнул в мозгу давно читанный рассказ Стефана Цвейга. А как же Марина? — стучала в моей голове парадоксальная загадка. Я постарался побыстрее освободиться от их общества и мы разошлись в разные стороны праздновать очередной «удачный» вечерок.

Через несколько дней по Москве разлетелась весть, что

Высоцкий умер. Я позвонил Боре. Он был подавлен. Спустя два дня я нехотя тащился в театр на похороны, опасаясь быть замеченным в порочащих связях. Но проблески стыда не позволяли оставить в такую минуту, как мне казалось, одинокого неприкаянного человека, с которым пересекались пути земной жизни. Да к тому же уже совсем мёртвого.

На дальних подходах к театру вдоль Садового кольца толпы людей заполняли все улицы и переулки. Я подумал, что это зрители изнурительного олимпийского марафона, проходящего по улицам Москвы. Но оказалось, что это его поклонники пришли попрощаться с любимым актёром. Улицы были перекрыты милицейскими кордонами. Среди них я узнал своих ленинградских товарищей в штатском Жору Полтавченко и Вову Путина. Они зорко следили за порядком и запоминали лица сострадающих. Их были тьмы и тьмы, и тьмы. Но и память у ребят была не короткая. Глухой гул толпы пронизывали обрывки песен Высоцкого, звенящих, как пение птиц из скверов, дворов и окон. Внезапно повисла мёртвая тишина и песни стали слышнее. Общий стон, как последний выдох возвестил, что прощальный путь вышел на финишную прямую. Кавалькада машин понеслась по Садовому кольцу с такой скоростью, как обычно несутся не на Ваганьковское кладбище, а на аэродром, куда нельзя опаздывать, потому что взлетает долгожданный самолёт в самое прекрасное путешествие. Народу было столько, что несмотря на свой магический пропуск, я так и не смог пробиться к нему. Как когда-то мне это удалось на вечеринке в Риге. Видимо, здесь была другая магия. И откуда только они все взялись, эти люди? Странно?! Как странно?! А ведь ещё вчера никого с ним не было… Или может их в сумраке не было видно?

Сибириада

В 1976 году Андрон Кончаловский начал снимать четырёхсерийную киноэпопею «Сибириада». Только тупой не понимал важности этого госзаказа. Андрону дали все права, чтобы кинофильм получился сверхгениальный. Фильм об истории нашей страны, о её народе, о героях — первопроходцах — революционерах, геологах, солдатах, нефтяниках. Могли бы рассказать и о добытчиках золота и алмазов, но в сценарии Валентин Ежов и Андрон Кончаловский придумали рассказать о нефтяниках. Наверное, потому, что в финале нужно было сделать огромный пожар и гибель героя. В алмазах так красиво не погибнуть. Для постановки трюков Андрон мог выбрать любого из действующих тогда каскадёров нашей великой многонациональной Родины. На Мосфильме бабачил Аркадий Блинков и руководил организованной группкой Вячелава Иванькова /Япончик/, Александра Иншакова, Тадеша Касьянова, Александра Микулина и Леонтьева, Петра Тимофеева, Жени Богородского, Володи Любомудрова. На Ленфильме во всей красе мутил воду Александр Массарский с Димой Шулькиным, поднимали жало мои ученики — сотоварищи Сысоев, Василюк, Ходюшин, Корытин, Филатов, пытаясь протиснуться в узкие ячейки, придуманной Массарским, сети документов на статус каскадёра и постановщика трюков, на Рижской киностудии входил в раж новоиспечённый, после «Стрелы Робин Гуда» Улдис Вейспалс, объединившийся с прибалтом из Таллина, таким же мастером современного пятиборья, Алдо Тамсааре, расправлял грудь организатор трюков Александр Филатов, высказывал бредовые идеи на страницах газет одессит Владимир Жариков. Но Андрей Кончаловский постановщиком трюков на «Сибириаду» выбрал меня.

Приехав на Мосфильм и прочитав сценарий, я поспешил отказаться от работы, объяснив Кончаловскому, что таких феноменальных трюков я ещё не ставил и вряд ли у меня получится. Андрон рассеял мои сомнения, сказав, что таких трюков в советском кино никто ещё не ставил и он поможет мне. К тому же на картине работал вторым режиссёром Володя Любомудров, каскадёр-конник и ученик Петра Тимофеева. Он тоже обещал помочь, когда станет совсем трудно. И я взялся за эту, Богом посланную, работу.

Я учился на третьем курсе аспирантуры и свободного времени у меня было много. В отличие от всех моих конкурентов, которые были вынуждены работать на основном месте тренерами,

инженерами и халдеями. Но предложения о сотрудничестве были отвергнуты всеми конкурирующими группировками. Им важно было добиться моего провала и занять моё место.

Но мои ученики из Театрального института и первой студии каскадёров при Ленфильме меня поддержали и согласились репетировать и сниматься в «Сибириаде».

Первую сцену снимали под городом Калинин /теперь снова Тверь/, где построили огромную декорационную деревню Елань на берегу реки Тверцы. В сценарии был описан эпизод, в котором герой Виталия Соломина, убегая от наказания своего отца Владимира Самойлова, должен забраться на вершину сосны и перепрыгнуть на другую, стоящую в нескольких метрах. Виталий Соломин доверял мне, наблюдая за моей работой со времён «Даурии», и смело полез на вершину для съёмки своих крупных планов. Потом мои каскадёры Володя Субботин и Юра Марков выполнили перепрыгивание на высоте тридцати метров и первая трюковая сцена была снята.

Можно было ехать и репетировать сцену драки братьев Соломиных с Николаем Устюжаниным, которого играл Виталий Соломин. Съёмки этого фильма растянулись на три года. За это время происходило множество разных событий в судьбах всех участников этой эпопеи. Я закончил аспирантуру, защитил диссертацию и был принят доцентом в Театральный институт. У нас в семье родился второй ребёнок, дочка Оля. Я купил шикарную квартиру в центре Питера с видом на шпиль Петропавловского собора. Но всё это вершилось параллельно с моими эпизодическими появлениями на съёмочной площадке «Сибириады» и постоянной подготовительной работы.

Киногруппа жила в гостинице «Тверь» и постоянно гудела. Как улей. Утром Андрон выбегал на пробежку и все постояльцы гостиницы пялились в окна на чудо-богатыря, поёживаясь и забираясь под одеяла ещё минут на сорок. Я жил в номере с Иваном Сергеевичем, дядькой Андрона, которого он в шутку называл Ариной Родионовной. Иван Сергеевич, упав на стройке, где он работал, в бетономешалку и чудом выжив, рисковать больше не стал и нашёл себе работу творческого характера. После удара у Ивана Сергеевича развилось чувство пастушеской простоты нравов и доверия к людям. Он ходил за продуктами на рынок и всем рассказывал для кого он берёт эти продукты, чтобы хозяйки выбирали самые свеженькие. Но хозяйки с него и денег не брали из любви к Кончаловскому, а Иван Сергеевич на них за это не сердился. По утрам он с большим любопытством расспрашивал меня кому и сколько палок я вчера кинул, а успокаивался только тогда, когда счёт оказывался в его пользу.

Тверские тётки были от него без ума. Приезжая на съёмки, можно было просидеть неделю в ожидании погоды и уехать ни с чем.

Для подготовки реквизита к трюковым съёмкам я приезжал в Москву и с важным видом ходил по цехам Мосфильма, где любой прихоти членам киногруппы «Сибириада» открывали шлагбаум. Ксения Маринина сняла обо мне репортаж для популярной передачи «Кинопанорама» и прославила меня на всю страну. В один из приездов на Мосфильм для изготовления бутафорского весла, которым можно было бить актёров по лицу, я встретил Георгия Эмильевича Юнгвальд-Хилькевича и получил от него приглашения на постановку трюков в его фильме «д'Артаньян и три мушкетёра», который он начинал снимать на Одесской киностудии в 1978 году.

Поставив сцену драки братьев Соломиных, в исполнении актёров Сергея Шакурова и Александра Потапова с Николаем Устюжаниным в исполнении Виталия Соломина, в которой актёры по деревенски выразительно, но безопасно горели в костре и били друг друга специальным веслом по лицу, я заслужил похвалу от Андрона и подарок в виде шикарных итальянских сапог, которые он привёз мне из поездки в Венецию.

В Тверскую гостиницу часто приезжали иностранные гости к Кончаловскому и тогда гостиница превращалась во Дворец приёмов. Иван Сергеевич собирал на рынке все возможные деликатесы, а повара местного ресторана готовили вкусную еду за дополнительную плату от щедрого директора Эрика Вайсберга.

Когда приехала Лиф Ульман, известная шведская актриса и жена Ингмара Бергмана, пировали несколько дней подряд. Озорная, пышногрудая красота молоденькой Наташки Андрейченко никого в группе не оставляла равнодушным. И главный режиссёр, и Вечный Дед Павел Петрович Кадочников искали любого повода подержать её за изящную ручку. Не выдержал и я. Влюбился.

Творческие поиски и беседы с Кончаловским были для меня продолжением университетов, полученных от Григория Козинцева на «Короле Лире». Просмотры на Мосфильме мировых шедевров кинематографа, поиск новых решений сложных сцен, обобщая опыт известных режиссёров, мы с Кончаловским находили свои решения для его фильма. Объехав полстраны за три года, поучаствовав в съёмках пожаров, войны и пьяного, бесшабашного веселия, я превратился в хорошего профессионала. Можно было оформить диплом высших режиссёрских курсов и снимать свои фильмы. Так и сделал мой приятель, каскадёр Володя Любомудров. Он подготовил сцену пожара на нефтяной вышке, который снимали в Альметьевске и помог мне с

продолжением съёмок эпизода пожара в Москве. Главный оператор фильма Леван Пааташвили так сшил эти кусочки и сделал такую эстетику ночного кошмара, что кинематографический мир был потрясён. Режиссёрские находки Андрона позволили безопасно снять сцену гибели главного героя Никиты Михалкова в горящем тракторе на фоне полыхающего апокалипсического пожарища. Огонь опасная стихия. Хочется воды. Но и в воде люди тонут насмерть. А угарный газ от огня может стать причиной отравления и гибели большого числа людей, стоящих далеко от огня. Между тем, снимали всё это на заднем дворе Мосфильма. Я дублировал Никиту, тушили меня три моих товарища. Приехал начальник с Мосфильма для проверки. Я его тоже разок поджёг, затушил и заплатил за трюк 50 рублей. Он остался очень доволен. Правда один из каскадёров Саша Покрамович, после этого оставил трюковые съёмки и подался служить Богу в соборе посёлка Тярлево под Питером. Дело это более денежное, чем трюки, но менее опасное. А другой, Александр Соколов, так и вовсе вышел на пенсию. Наверное очень впечатлительные попались людишки.

После такой школы можно было податься в режиссёры, о чём я мечтал долгие годы. Но страх, лень и любовь к уюту не позволили мне променять место доцента в Театральном институте с огромной зарплатой в 500 рублей в месяц на грязь съёмочной площадки и жажду высказаться публично по тому или иному поводу. В 1979 году фильм Андрона Кончаловского «Сибириада» получил специальный приз жюри на международном кинофестивале в Каннах. И если мои сцены в фильме остались, значит и я что-то заслужил. Андрон всегда это помнил и награждал меня щедро. Слава Богу за всё!

Андрон Кончаловский

Андрей Кончаловский. Фамилию эту я узнал, посмотрев фильм «Дворянское гнездо». Фильм прелестный, тургеневский, русский. Изумительный, но очень короткий финал с убегающей в поле девочкой. Хотелось смотреть на это цветущее поле, бегущую по нему маленькую девочку в веночке из полевых трав долго, долго. Пока не вспомнишь маму, бабушку, дедушку и пока не наговоришься с ними вдоволь. Более щемящей моё сердце образа я не видел за всю свою жизнь. Вновь я обрел надежду в поисках мастера. Как подобраться к Кончаловскому, я не знал. Распорядилась судьба.

Летом 1974 года я работал каскадером на фильме Александра Алова и Владимира Наумова «Легенда о Тиле». Мою работу оценили, и ассистент режиссера Наташа Терпсихорова порекомендовала меня Гале Бабичевой, работавшей у Андрея Кончаловского на «Романсе о влюбленных». Когда пришел вызов, я от радости так прыгал, что головой пробил потолок.

Приехал на съемки с одной целью: напроситься к Кончаловскому в ученики. Я полдня просидел в углу холодного вагона электрички, где снимали сцену. Ждал.

— А где каскадер-то? — воскликнул наконец Кончаловский.

Я подошел, поздоровался. Андрей оценил меня взглядом и объяснил суть сцены. Главное в ней было — удар головой Володи Конкина в стекло двери электрички.

На один дубль съемок Андрон раздобыл итальянское «стекло», безопасное при разбивании. А вот чтобы поставить свет и камеру, меня попросили своей головой разбить стекло настоящее. Такой «гуманный» подход был у советских режиссеров. Каскадер может все, у него голова деревянная. Да и не каскадёры мы были, а "мальчики для битья".

Я укрепил на кисти железную бляху, отыграл толчок Евгения Киндинова и устремился головой в дверь, на скорости резким ударом руки разбил стекло, одновременно резко откинувшись головой назад, и упал, как ни в чем не бывало. Лежу, жду команды «Стоп!».

Подбежал Андрон с Леваном Пааташвили.

— Коля, Коля, что с тобой, ты жив?

— Жив. Ну как? — Спрашиваю.

— Твою мать. Я думал, ты убился, — вздохнул облегченно Андрон.

После смерти Урбанского с режиссерами и директорами в вопросах риска обходились строго.

— Понравилось? — Спрашиваю Андрона.

— Ты гений. Это потрясающе. Вот это каскадер! А то подсовывают мне каких-то изготовителей пены — Фраер, Аристов. Будем с тобой работать, Коля.

Я отрепетировал сцену с Киндиновым и Конкиным. Сняли с одного дубля.

С Андроном мы поговорили. Он сказал, что пока не собирается набирать курс режиссеров и становиться Гуру. Но посоветовал мне почитать труды князя Сергея Волконского о пластике актера и заняться этим профессионально.

Я последовал его совету и, окончив аспирантуру, поступил на работу в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, предложив организовать курс трюковой подготовки актера в традициях В. Э. Мейерхольда и Г. М. Козинцева. За несколько лет я довольно хорошо продвинулся в этой области, имея хорошую зарплату и перспективу защитить докторскую диссертацию по проблеме двигательной культуры актера.

В том же году уже по рекомендации А. Кончаловского попал к С. Ф. Бондарчуку на съемки фильма «Они сражались за Родину». Я взял с собой своего друга Юру Веревкина. Съемки проходили под Ростовом. Мы сделали трюк — проезд танка по живому человеку и исполнил его ученик Бондарчука Андрей Ростоцкий.

В 1975 году после съемок «Стрелы Робин Гуда» на меня рассердился мой тренер А. С. Массарский и отлучил меня и моих товарищей А. Ходюшина, О. Василюка, Н. Сысоева от кино. Я был в опале и думал, что навсегда. Массарский обладал огромным авторитетом и властью на Ленфильме.

Но, эврика! Ранним летним утром раздался звонок с «Мосфильма». Андрей Сергеевич Кончаловский приглашал меня работать на четырехсерийной эпопее «Сибириада».

Приехав на Мосфильм и прочитав сценарий, я явился пред светлые очи Андрея Сергеевича. Он занимал просторный светлый кабинет. Я честно признался ему, что за такую масштабную работу мне страшно браться, и многое я даже не представляю себе, как можно снять. Он воспринял это положительно.

— Твои московские конкуренты как раз говорят, что всё знают, и выколачивают из Эрика Вайсберга, директора нашей картины, большие деньги. И потом ты же хотел учиться режиссуре. Учись, я тебе помогу, вместе будем придумывать. Еще один ученик у меня есть — Володя Любомудров. Знаешь такого трюкача?

— Да, знаю. Мы с ним снимались на «Белом солнце пустыни» в 1968 году в Махачкале. Они с Петром Диомидовичем

Тимофеевым, Васей Гавриловым и Женей Богородским учили меня ездить верхом.

— Ну, вот и хорошо, — завершил Андрей Сергеевич. — Иди к директору, подписывай договор.

Директор Эрик Вайсберг хотел прижать меня низким гонораром, но не вышло. Я готов был работать бесплатно!

В подготовительный период я часто приезжал в Москву. Беседы с Андроном по разработке сцен драки на берегу, война, взрывы нефтяной скважины и гибель в огне героя для меня были настоящими праздниками. Так творчески и доброжелательно я еще не работал ни с одним режиссером за 10 лет. Андрон говорил о том, что он хочет видеть на экране, а я предлагал те практические приемы, которые хорошо знал. Если моих знаний не хватало, привлекались консультанты из других стран — Америки, Англии, Франции, Италии.

Просматривали много фильмов. Дома в Ленинграде я проводил репетиции с моими друзьями-каскадерами, конструировал весло, которым можно было безболезненно ударить актера по лицу как воздушным шариком. В пожарном училище и институте огнеупоров подбирал материал для костюмов, спасающих от огня.

В июле 1976-го начались съемки в Твери (город Калинин). Андрон определил мне несколько дней для репетиций драки на берегу с актерами Сергеем Шакуровым, Виталием Соломиным, Александром Потаповым и Александром Плешаковым. Я показал им со своими каскадерами рисунок сцены. Начали репетировать.

Что-то не получалось. Фальшивые движения я убирал, упрощал действия, заменяя их эмоциями, желаемыми, но не совершаемыми действиями.

А потом, как и просил Андрон, всё подходило к случайному, и поэтому смешному удару.

Решили снять. Леван Паатишвили поставил камеры на штатив и начал снимать. По замыслу Андрона все должно было сниматься одним кадром, с использованием принципа внутрикадрового монтажа. Экспрессию драки в кадре было решено подчеркнуть опрокинутой корзиной с живой прыгающей рыбой. Рыбу долго ждали, но когда привезли, она оказалась свежей, но неживой. Когда посмотрели материал, драка тоже была без нерва, не динамичная. Рыбу Андрон велел поджарить со сметаной и устроил маленький пир. Приехала Лиф Ульман и еще какие-то французы. Все оказалось как нельзя кстати. Я был приглашен на ужин. Появился Никита Михалков, и, увидев меня за столом, нагло спросил Андрона, кто я такой. Я чуть не вышел из-за стола. Андрон одернул Никиту и уговорил меня не

обращать на его хамство внимания. Андрон ко мне хорошо относился. Я был счастлив.

Обдумав материал, я предложил Андрону сцену драки переснять, внес предложение разжечь на берегу костер и уронить туда героев, потом за это «порвать» Устюжанина и убить его веслом, но, промахнувшись, залепить удар своему брату, и т. д., и снимать все одним кадром, но с руки, двигающейся камерой.

Андрон послушал и спросил, представляю ли я себе, сколько эта пересъемка будет стоить. И пошутил: если сцена будет плохой на экране, то я ее и оплачу. Я согласился. Пересняли. Вышло замечательно.

Андрон меня зауважал. Из очередной своей поездки за границу привез мне в подарок итальянские ботинки нечеловеческой красоты. В группе все обалдели и начали со мной здороваться за руку. Я в долгу не остался, и Андрону на день рождения 20 августа подарил редкую в те времена миниатюрную иконку Николая Чудотворца старинного палехского письма. Почти такую же икону Андрея Первозванного ему подарила его мама, Наталия Петровна.

На долгие годы совместной работы и жизни моими друзьями стали Борис Вельшер, Феликс Клейман, Николай Двигубский, Наташа Андрейченко, Вова Репников, Эрик Вайсберг.

Однажды, подготовив трюк перепрыгивания с сосны на сосну за Виталия Соломина на высоте 20 метров, я задрал цену для каскадеров до 100 рублей за дубль. Наглость в то время неслыханная. Эрик Вайсберг запротестовал. Тогда Андрон посадил его с собой в люльку крана и поднял на половину этой высоты. Эрик сразу согласился выплатить по сотке.

В другой раз забастовал мой друг каскадер Коля Сысоев и из-за него сорвалась съемка. Я думал, меня выгонят. Нет. Андрон простил, понимая, что такое бывает в жизни,

«Сибириаду» Кончаловский снимал несколько лет. Я уезжал и приезжал на съемки эпизодов, связанных с трюками. Съемки на болоте в Тверской губернии, съемки в Тюмени, работа с пожарными на нефтяных вышках, главная трюковая сцена фильма — взрыв на нефтяной скважине.

Андрон хотел снять что-то невероятное. Гибель героя Алексея в сценарии была прописана как конец света, проваливался герой вместе с трактором под землю, в горящий Ад. Я ничего сверхъестественного предложить Андрону не мог. Работа с огнем была и остается самой сложной и опасной не только для кинематографа. Снимая фильм «Неотправленное письмо», режиссер Калатозов в сцене лесного пожара чуть не погубил актеров В. Ливанова, И. Смоктуновского, Е. Урбанского, Т.

Самойлову огнем и дымом. Мы судорожно искали выход.

Володя Любомудров, обозвав меня дилетантом, привел московских каскадеров С. Соколова, В. Фраера, О. Савосина и других. Но волшебников среди них не было. Показать они смогли те же фокусы с горящей паклей. Ситуацию спасли операторы. Леван Пааташвили с группой комбинаторов предложили кадры комбинированных съемок монтировать с натурой на фоне темноты ночи. Да, к тому же вся земля была залита водой и давала живописные блики огня.

В итоге снимали общий план основного пожара в Тюмени, взорвали «фок» с тонной бензина. Киногруппа, снимавшая взрыв с расстояния 100 метров, спалила себе брови. А сцены пожара с людьми снимали во дворе Мосфильма на фоне забора, завешанного горящей паклей.

Темнота, блики в лужах, горящий забор на фоне создали на экране атмосферу ошеломляющей катастрофы. Риск нулевой. Это и есть профессиональная работа в кино. Нет риска. Нет травмы. Но есть ошеломляющий эффект, иллюзия. Кино, одним словом.

Андрон остался очень доволен. Он пригласил меня на премьеру, и я стоял на сцене рядом с ним. Мы подружились и стали общаться в жизни по разным поводам.

За годы работы на «Сибириаде» я приобрел статус высокого профи и получил приглашения на многие известные фильмы: «Они сражались за Родину», «Д'Артаньян и три мушкетера», «Приключения Шерлока Холмса» и другие.

В 1979 году Андрон Кончаловский за фильм «Сибириада» получил специальный приз жюри на кинофестивале в Каннах. Я тоже не сидел сложа руки и использовал эту ситуацию. В институте я получил звание доцента и вел курс «Трюковая подготовка актеров». Ученый совет утвердил мою тему стажировки в Париж в Национальную консерваторию драматического искусства, чтобы завершить докторскую диссертацию. Как гром среди ясного неба, прилетела весть о том, что Андрон остался в Америке.

Мои «друзья» срочно настрочили анонимку в КГБ о том, что я дружу с изменником Родины, и моя стажировка в Париже накрылась медным тазом.

Через год Брежнев и Щёлоков стали «врагами народа», но мой поезд уже ушел.

Приехал из Америки Андрон со своей американской подругой. Я принял его у себя дома как родного, устроил прогулку на катере, поход на Петропавловскую колокольню. Хотя в это время ему друзья боялись позвонить или подать руку, чтобы не впасть в немилость к органам КГБ.

Чем ты обязан человеку, который просто позволил тебе постоять с ним рядом некоторое время? А потом всю оставшуюся жизнь тебя будут всюду узнавать и пропускать везде бесплатно или, узнав, что ты именно тот, кто был с ним, схватят и бросят в темницу.

Я не отрекся от Андрона, когда он уехал в Америку. Он писал мне письма, рассказывая о своих трудностях заграничной жизни, он звонил мне по телефону и я поддерживал его, как мог. Работы у него там еще не было, и он мыкался от стола к столу, читал лекции в каком-то университете. Зато у меня здесь работы было много. Режиссеры наши, увидев фильм Сибириада, искали каскадера, который там делал трюки, находили меня и предлагали шикарные условия. Так я обрел высокий статус в советском кино. И работу с ведущими режиссерами страны — Никитой Михалковым, Сергеем Бондарчуком.

На Мосфильме зарождалась и крепла московская кинобратва во главе с В. Иваньковым и его другом Александром Иншаковым. Притащил их новоявленный каратист Тадеуш Касьянов на фильм «Пираты XX века». И им это понравилось.

Позже мы узнали, что строгий судья Андрона главный милиционер СССР Щёлоков воровал все, что плохо лежало и каждый день присылал своей жене и дочери цветы, которые оплачивал от министерства как венки к Могиле неизвестного солдата. Вот судьи кто!

На кремлевских паханов напал мор. В результате подковерной борьбы к власти пришел Горби, а брежневско-романовская клика начала ему мстить.

Планеты выстроились чудным образом и осветили путь Андрону. Он снял свой первый американский фильм с Настасией Кински «Любовники Марии». Андрон звал меня в Америку, но я не мог выучить в совершенстве язык. Может быть, это была лень, но ….

Дуплетом он снял сногсшибательную картину «Поезд-беглец» с Джоном Войтом и приехал в Россию. Я взялся за показ этих фильмов в городах коммерциализирующейся родины. Я был безмерно счастлив от того, что фильмы Андрона имели колоссальный успех. Народ хотел знать о нем все, и мне приходилось выступать перед зрителями, выдавая себя за члена его киногруппы.

Андрон просил меня принимать в Петербурге своих новых заграничных друзей Энцио Фриджерио, Марио Гарруба, Роберта Редфорда, Сильвию Лимбери, Марчелло Мастроянни, Анну Консини. Я с радостью показывал им свой любимый город и его прекрасные музеи. Угощал в своем красивом доме чем бог

послал.

Приезжая домой, Андрон приглашал меня в Москву. Мы до утра сидели на веранде у Натальи Петровны на Николиной Горе.

В 1989 году Андрон пригласил меня в Париж в свою новую квартиру. Красная блокада была прорвана. Я ехал на поезде через всю Европу и, как белый человек, мог пить кофе то в Берлине, то в Кёльне, то в Ахене, и плевать на все. В Париже на Гар дю Нор я открыл бутылку коньяку и выпил ее из горла при всем честном французском народе. Народ никакого внимания на это не обратил, в обморок упала только агент Андрона Николь Канн, а я был счастлив. Благодаря Андрону.

Он звонил мне каждый день в свою квартиру на Рю Вашингтон и говорил, куда я должен пойти сегодня, и где лучше пообедать. В это время он снимал «Танго и Кэш» с Сильвестром Сталлоне. Часто он просил своих друзей показать мне заветные места в Париже. Из Кембриджа приехал его сын Егор и открыл секретные залежи гречневой крупы. В Париже гречневая каша кажется особенно вкусной. Потом я рванул в Милан, Флоренцию, Венецию и Рим. Что я испытывал к Андрону, я описать не могу. Человеку, открывшему мне двери темницы, которую злобные карлики сделали из нашей цветущей Родины. И мы с ним любили ее, нашу Родину, одинаково нежно.

Вскоре я уехал с Никитой Михалковым в Китай снимать «Ургу». Там в китайских степях, а потом и на просторах России мы с Никитой часто говорили об Андроне. Говорили искренно и нежно.

Когда в 1991 году Андрон снял «Ближний круг», по его просьбе я устроил показ фильма в Доме ученых для мэра Санкт-Петербурга Анатолия Собчака.

В 2002 году судьба вовлекла меня в круг губернатора Яковлева В. А., и я предложил ему Андрона на роль главного режиссера празднования 300-летнего юбилея Санкт-Петербурга. Услышав его концепцию и сумму гонорара, чиновники испугались, и стали делать все силами местечковых драмкружков. Но гонорары оставили те же. Андрон тогда был приглашен Владимиром Путиным для церемонии открытия Константиновского дворца с великим Лучано Паваротти.

Мы уже давно не виделись. Жизнь унесла нас в разные стороны. Звонить, а тем более писать письма, некогда и незачем. И сформулировать и рассказать о том, что было, становится все труднее. Также трудно как испытывать жажду среди потоков бушующей реки. Но если мне становится скучно, одиноко и невыносимо, я всегда могу закрыть глаза и … там будет не темно.

Красные колокола, которые потрясли мой мир

Когда во времена правления трюковыми съёмками на Ленфильме Массарского и Шулькина, поднявших голову мальчиков для битья Сысоева, Корытина, Ходюшина и прочих жаждущих славы, в 1979 году Игорь Масленников пригласил меня для постановки трюков на его фильме «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», я осознал, что не пропадёт мой скорбный труд и дум высокое стремление.

Правда в 1980 они мне сорвали историческое шоу на Петропавловской крепости, но когда приехал в Ленинград Сергей Фёдорович Бондарчук снимать часть революционной эпопеи «Красные колокола», у этих паркурщиков не было никаких шансов. Бондарчук пригласил меня для постановки трюков и предложил мне сыграть роль матроса с «Грома», сопровождающего американского журналиста Джона Рида в исполнении итальянца Франко Неро, звезды мирового класса. Работа заключалась в организации и постановке сцен штурма Зимнего дворца рабочими и крестьянами в октябре 1917 года, страховке Франко Неро и Сидней Ром при проезде по городу на подножке трамвая, разгон демонстраций рабочих и подъём красного знамени на шпиль Петропавловского собора в финале фильма.

Больше месяца я со своими ребятами вливался в многотысячную массовку и изображал на первом плане, перед камерой Вадима Юсова, сцены боя восставших с юнкерами на прорыве в Зимний дворец. Потом прибавилось страхование жизни американской актрисы Сидней Ром и Франко Неро во время съёмки сцен их проездов по Петрограду на подножке трамвая и в кузове грузовика. Каждый день мы ожидали команды к съёмкам в баре гостиницы «Астория» и беседовали об их работе в Мексике, об их ролях в моих любимых фильмах. Узнав о том, что в Питере Франко Неро, прилетел мой друг Никита Михалков и просил меня познакомить их, втайне от Бондарчука. Михалков тогда высказался о крышевании Бондарчука правительством СССР, о том, что на Бондарчука работает вся страна и тот не выносил его на дух. Мы тайно встречались в барах гостиницы «Астория», где остановился Никита. Киногруппа и Сергей Фёдорович Бондарчук жили в «Октябрьской». Так было удобнее выезжать на съёмки и провожать, и встречать актёров с Московского вокзала.

Сцены убитых солдат, по несколько часов лежащих в ледяной

воде, я доверил поставить Массарскому и привлечь к этой ответственной работе его «мальчиков для битья» Сашу Покрамовича, Толю Ходюшина, Диму Шулькина, Колю Сысоева, Олега Корытина, Сашу Филатова и других начинающих каскадёров. Они выполняли это самозабвенно и потом писали об этой работе в своих послужных списках на звания заслуженных работников культуры России.

Когда умопомрачительные многотысячные съёмки штурма Зимнего дворца подошли к концу и Сергей Фёдорович вышел из образа мудрого и уверенного полководца, повелевающего массами, я предложил ему для финального кадра торжества большевистской революции снять подъём красного флага на шпиль Петропавловского собора. В мгновение ока на фабрике было сшито шестиметровое шёлковое красное полотнище и мы полезли готовить эту сцену. Бондарчук задумал, что я, засветившийся крупным планом рядом с главным героем, должен появиться на шпиле с флагом и он снимет меня крупно с вертолёта. Наш новый консультант по трюкам, альпинист и пятиборец Михаил Михайлович Бобров, маскировавший шпиль во время войны согласился нам помочь и показать секреты выхода на шпиль. Мы подготовили съёмку общего плана и Вадим Юсов установил камеру внизу на площади возле собора и приготовился снимать. Бондарчук посмотрел на Боброва и опасливо спросил меня не свалится ли этот дедушка. Я долго рассказывал, что этот дедушка даст фору ещё олимпийским чемпионам, потому что он тренировал самого Вову Путина.

— А кто такой этот Путин? — удивлённо спросил Бондарчук.

— Пока никто. Но пути Господни неисповедимы. — ответил я.

Мы взошли на шпиль и открыли потайную дверцу. Ветер раскачивал шпиль и создавал ощущение дискомфорта. Спрятав полотнище флага за пазуху Бобров, Василюк и Шульга вышли на шпиль. Взметнулась в небо зелёная ракета, дававшая сигнал к началу съёмки и Бобров начал вынимать из за пазухи знамя. Ветер неистово полоскал красный стяг и Бобров еле держался второй рукой за тонкие ступенечки наружной лесенки. Внизу маленькими букашками шевелилась тысячная массовка и не слышно стрекотала камера. Нужно было продержаться до красной ракеты, когда Бондарчук остановит съёмку. Я знал, что по плану Юсов должен был наехать на флаг до большой крупности, чтобы смонтировать кадр, снятый со мной с вертолёта завтра.

В это время прорыв ветра рванул так, что Бобров выпустил шестиметровое полотнище из своих старческих рук и знамя, колышась на ветру как ковёр-самолёт, полетело в сторону

многоводной Невы под громкие аплодисменты многотысячной массовки.

Пока шили другое знамя, пока ждали ветра, пришло время снимать другие сцены. Так в фильме остался этот короткий, но очень выразительный фрагмент красного знамени на православном кресте поверженного царизма.

За свою работу я получил от Сергея Фёдоровича Бондарчука благодарственное письмо на имя директора Ленфильма Виталия Аксёнова, которое помогло мне подняться на новую ступень в борьбе за право упасть с высокой скалы, танка или лошади, мчащейся галопом по бескрайним просторам моей Родины — СССР.

Ленин тоже был в Париже

Студёной зимой 1981 года, в аккурат на зимних каникулах выпала удача, приглашение от классика советского кино Сергея Юткевича помочь ему в съёмке эпизода подавления Кронштадтского мятежа. Я собрал своих товарищей Гену Макоева, Осю Кринского, Вадима Андреева, Сашу Покрамовича, Колю Никитина и поехал с ними на пароме в Кронштадт, предварительно оформив у пограничников пропуска. Надо было с шестиметровыми лестницами бежать по льду и, приставив их к крепостной стене, штурмовать мятежных матросов и падать в снег от их злобных пуль.

Колючий, холодный ветер пронизывал до костей всё тело и руки в перчатках цепенели на морозе. Вскарабкаться на пятиметровую, обледенелую лестницу было не легко, но ещё труднее было бы увернуться от революционной пули. И за какие идеалы дрались наши деды в 1917 году. Мы дрались за двадцать пять рублей и плюс половина за репетицию.

А в это время Великий Ленин в Париже на глазах у Наденьки крутил шашни с Инессой Арманд. Правда Юткевичу пришлось исправить все сцены, написанные Габриловичем в антисоветском вульгарном стиле. Сергей Иосифович рассказывал, как его вызвал в ЦК КПСС заведующий отделом культуры Василий Шауро и, покрутив пальцем у виска, приказал найти для Инессы любовника поскромнее, а Ленина оставить в покое наедине с Наденькой. Но экспедицию в Париж не отменили.

Узнав от Юткевича о его пристрастии к эксцентрическому кино, о том, что он был соавтором манифеста «Эксцентрика» с Григорием Козинцевым, о том, что он получил специальный приз на кинофестивале в Каннах в 1954 году за трюковые съёмки в своём фильме «Великий воин Албании Скандербег», я осмелился попросить Сергея Иосифовича помочь мне со стажировкой во Франции. Сергей Иосифович снимал в роли Инессы Арманд французскую актрису, много раз был членом жюри Каннского фестиваля и пользовался большим авторитетом у французской киношной элиты. Ему не составило особого труда разыскать в Париже Жана-Поля Бельмондо и уговорить его прислать мне вызов на стажировку. Жан-Поль ему долго объяснял, что в Национальной консерватории драматического искусства никто ничего про трюки толком не знает, но, взглянув в глаза мастеру, всё понял и подписал приглашение. Ни Юткевич, ни я тогда не догадывались, что такой счастливый случай сломают Путин и его друзья-каскадёры Ленфильма простым клеветническим письмом в

ОК КПСС и КГБ СССР. Тогда я был ему безмерно благодарен и готов был целовать, как говорится, ноги и руки.

Проблема поиска программы трюковой подготовки актёров в то время была для меня едва ли не самой главной, основой моей докторской диссертации. Сергей Иосифович рассказал мне не только о поисках Григория Козинцева, Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина, но и о своей работе с лучшими трюкачами СССР Алибеком Кантемировым, Петром Тимофеевым, Глебом Рождественским, Алексеем Лебедевым, Фирсом Земцевым, Аркадием Немеровским, Аркадием Харлампиевым во время съёмок исторического фильма «Великий воин Албании Скандербег».

Владимир Маяковский писал, что он русский бы выучил только за то, что им разговаривал Ленин. А я Ленина выучил только за то, что через трюки и фильм «Ленин в Париже» я провёл прекрасное время со своими друзьями Эриком Вайсбергом, Леонидом Эйдлиным, Леной Кореневой и познакомился с таким мастером советского кино, как Сергей Иосифович Юткевич.

ФЭКС крэкс КГБэкс

Лошади довольно фыркали ноздрями, ускоряя рысь. Чуяли свежий морской ветерок и точно знали, что там на берегу моря их ждёт воля. Максим на Салюте выехал из строя, чтобы сломать себе прутик.

— Макс, за четыре года можно было бы настоящий хлыст купить.

— Так не продают же в магазинах, Николай Николаевич.

— Это отговорки, Макс. Джинсы тоже в магазинах не продают.

Аллея незаметно вывела нас на простор Ермоловского пляжа и перед нами раскинулось море. Вдали в дымке виднелись очертания форта «Тотлебен». По направлению к Курорту широкую полосу пляжа перегораживали заросли высокого тростника. За ним пойдём галопом, подумал я и дал команду

— По порядку номеров — рассчитайсь! В колонну по два — становись.

— А правда, что дубы ещё Пётр Первый сажал, Николай Николаевич?

— Правда, Володенька. Ты подпругу подтяни. Свалишься на галопе.

С моря дул лёгкий ветерок и сворачивал волны в белые барашки. Лошадки резвились на просторе и то и дело нарушали строй.

— В колонну по четыре — ааарш!!

Ребята легко выполнили упражнения, уверенно держась в сёдлах. Максим Леонидов, Петя Семак, Серёжа Кудрявцев, Коля Фоменко выглядели настоящими гусарами. Четыре года не прошли даром. Они полюбили мои занятия трюковой подготовкой и приезжали в Сестрорецк каждую свободную минутку. Сегодня по расписанию занимался курс Аркадия Иосифовича Кацмана, мои любимые кацманята. Оторвавшись от повседневных хлопот, приехали Вова Богданов и Саша Покрамович, давно закончившие институт. Они были у меня первенцами, курс Владимира Викторовича Петрова.

Строй всадников пробирался на рысях по густому тростнику. Этот тростник я любил с того времени, как посмотрел фильм Клода Лелуша «Мужчина и женщина». Пробираясь по тростнику, я представлял себя героем того фильма, скачущим верхом по топям Камарга со своей любимой.

Нет, нет. Первенцами были чечено-ингушские абреки Василь Васильевича Меркурьева. Господи! Девять лет прошло, как один

день. С ними я начал заниматься борьбой самбо и акробатикой. А они, горцы, выпросили у меня включить в программу занятия верховой ездой. Денег на такие забавы в институте тогда не было и я уговорил директора конной школы давать нам одного коня для занятий вольтижировкой. Потом это оказалось очень полезным и важным видом моей программы.

В Театральный институт меня привёл Петя Меркурьев. Мы с ним подружились на съёмках фильма «Дела давно минувших дней». Бегали и прыгали по крышам. Он играл милиционера. А потом у Алексея Германа снимались в «Операции «С новым годом!» в Калинине. Пока Ролан Антонович пребывал в запое и съёмки останавливались, мы ездили домой в Ленинград. Он вообще-то в Москве жил, но ездил в Ленинград, навещал родителей. Пришли мы как-то вместе с ним в Театральный институт на актёрский курс Василь Васильевича Меркурьева, его отца, а Петя меня расхваливать стал, восхищаться моими трюками. Мать его, Ирина Всеволодовна Мейерхольд, на этом же курсе педагогом работала. Вот она и предложила Василь Васильевичу взять меня на курс преподавателем по биомеханике. Почитал я работы Мейерхольда по обучению актёров биомеханике, вспомнил рассказы Григория Михайловича Козинцева о его занятиях с актёрами в ФЭКСе, когда я снимался у него в фильме «Король Лир». Мы тогда часто простаивали из-за дождей или каких-то других неполадок и он рассказывал нам про свою молодость, про ФЭКС, про первые съёмки немых фильмов с погонями и трюками. А Иван Эдмундович Кох, который репетировал с нами фехтовальные сцены с мечами и пиками, заставлял нас относиться к съёмкам со всей серьёзностью, чтобы не оставить на экране «липу». Иван Эдмундович взял меня дублёром Регимантаса Адомайтиса в поединке и занимался со мной более серьёзно. Бой на мечах я освоил за два месяца съёмок в Нарве в совершенстве. Хотя путь к совершенству бесконечен. Но для занятий со студентами, съёмок в «Геркусе Мантасе», «Стрелах Робин Гуда» и «Острове сокровищ» мне этого уровня хватило.

После окончания института авиационного приборостроения я распределился на кафедру спорта и занимался в родном институте интересной работой. Но изначально я поступал в ЛИАП, чтобы закончив его, пойти учиться на высшие режиссёрские курсы к Григорию Козинцеву. Собственно, по его совету я и пошёл сюда учиться, расширять кругозор и познавать жизнь. В мае 1972 года Григорий Михайлович приехал из Венеции со всемирного конгресса по вопросам обучения сценическому движению. Когда я встретил его на Ленфильме он с таким азартом стал рассказывать об этом предмете, что

естественным финалом стал совет мне продолжить его дело Фабрики Эксцентрического Актёра. Я находился под обаянием его личности и уже на следующий день сидел в кабинете ректора Театрального института Николая Михайловича Волынкина, представляемый Иваном Эдмундовичем Кохом и Василием Васильевичем Меркурьевым. Меня взяли преподавателем на кафедру физического воспитания по совместительству с моей основной работой инженера. Пути к отступлению были отрезаны. Я был человеком слова, человеком чести. Таким воспитали меня родители. Таким воспитала меня школа, комсомол и… улица. У хулиганов, как это не покажется странно, понятия о чести очень твёрдые. Честь, правда, немного другая.

Программу по трюковой подготовке для актёров я начал создавать с благословения Григория Михайловича Козинцева, который мне передал свой опыт ФЭКСа. Фабрика эксцентрического актёра просуществовала в Петрограде с 1921 по 1924год. Преподавал там легендарный боксёр, фехтовальщик и прыгун в воду из Франции — Эрнесто Лусталло. Он вёл уроки бокса, гимнастики и фехтования. Обещали ввести занятия танцем, но в 1922 году Григорий Михайлович перешёл на работу в государственное учреждение — Техникум Сценических Искусств и занятия были сильно ограничены из-за нехватки средств в Стране Советов.

Когда мы познакомились на съёмках «Короля Лира» с Иваном Эдмундовичем Кохом, где он ставил с нами фехтовальные бои на мечах, стало ясно, что программа сценического движения должна иметь мощную базу физической подготовки. В перерывах между съёмками они с Козинцевым так увлекательно говорили о своих занятиях трюками с актёрами, что я «заболел» этой профессией. Тем более, что, занимаясь борьбой самбо, мне приходилось время от времени участвовать в съёмках. Но там я часто испытывал стыд за пофигизм своего тренера и своих товарищей. Они относились к съёмкам, как к халтуре, позволявшей заработать лишнюю копеечку за свои рискованные действия. Но при этом старались обмануть режиссёра и рисковать поменьше. Правда случались и травмы из-за того, что настоящей опасности они не подозревали. Обнажённый меч им казался деревянной игрушкой до тех пор, пока от его удара не ломалась рука и не текла настоящая кровь. Падения на землю со второго этажа казались им детской забавой до первого перелома костей. А грохочущая громада танка на съёмочной площадке казалась заводной детской игрушкой, пока… На съёмках происходило много несчастных случаев с печальными последствиями. Совсем недавно, в октябре 1965 года погиб актёр Женя Урбанский. И всё из-за того, что

профессиональной подготовкой к рискованным действиям в кино с актёрами никто не занимался. Появившись на съёмочной площадке, они чувствовали себя как на аттракционах в парке культуры и отдыха. А между тем в кино снимали настоящие паровозы, танки и машины, а лошади и вовсе могли испугаться и понести всадника в чистое поле.

— На Исфане, собери повод! Коля, лошадь тебя катает, а не ты ею управляешь.

— А она у меня дрессированная, я с ней договорился, Николай Николаевич.

Коля Фоменко учился на курсе профессора Игоря Олеговича Горбачёва, но я разрешал ему приезжать с кацманятами, потому что они дружили с Максимом Леонидовым и репетировали новую программу. Но вел он себя всегда выпендрёжно. Это могло довести до беды и я пресекал его шутовство.

— Внимание, мальчики. Сейчас пойдём манежным галопом в шеренге до Курорта. Задача простая — держать строй. Не давать лошадям вас растаскивать. Проверить подпруги, взять стремя! Кто упадёт, выполнить страховку, отойти в сторонку и своим ходом до конюшни. Вопросы есть? Вопросов нет! Остановка и поворот — у начала променада в Курорте. Повод! Галопом…… арш!

Несколько темпов галопа ребята старательно держали линию строя. Потом строй начал распадаться, кони понесли.

Верховую езду и вольтижировку я включил в программу не только из-за моей любви к лошадям и прогулкам верхом вдоль моря. Меня поддержал Григорий Михайлович Козинцев, испытав много трудностей во время съёмок своего «Дон Кихота» с Николаем Черкасовым верхом на Росинанте. Да и ослик, на котором трусил Юрий Толубеев, оказался норовистым животным. На Учёном совете института включение занятий верховой ездой и вольтижировкой в программу трюковой подготовки актёров поддержал и Георгий Александрович Товстоногов, и Игорь Петрович Владимиров и, конечно, Аркадий Иосифович Кацман с Львом Додиным. Они сами готовы были ездить с ребятами верхом и иногда приезжали на занятия в Сестрорецк.

Верховой ездой я давал ребятам заниматься на десерт, в конце курса. Главное место в программе занимала акробатика и вольтижировка. Во-первых это дешевле и легче организовать в условиях института и при групповом методе проведения занятий. При одном тренере упражнениями по вольтижировке можно было легко управиться с группой в десять, а то и пятнадцать человек. Упражнения посадки на галопе, поворотов и схода длятся не долго, меньше минуты и за десять-пятнадцать минут успевает

пройти вся группа. Потом нужно дать отдохнуть лошадке и занять ребят подготовительными упражнениями. В итоге высокая акробатическая подготовка, умение страховаться при падениях и отсутствие страха перед лошадью.

Во время первого года своей работы с ребятами чечено-ингушской студии мы на ноябрьские праздники 1973 года поехали к ним в гости в Грозный. Там Никита Михалков снимал свой первый фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих» и приглашал в массовку местных жителей. Мои ребята очень хотели посниматься в кино и показать свою удаль. По городу были развешаны объявления о том, что желающие принять участие в съёмках должны прийти к определённому часу в определённое место с паспортом. Плата — три рубля. Чечены, пожелавшие запечатлеть для потомков свой образ, пришли и заплатили администратору три рубля. Администратор собрал с них деньги и долго над ними смеялся вместе со всей съёмочной группой. Потом, когда фильм вышел и добровольные актёры не увидели себя на экране, они написали жалобу. Администратора поймали и посадили в тюрьму на шесть лет. Но одному актёру, Ахмету Закаеву, этого оказалось мало.

Чтобы поменять свою профессию инженера на педагогическую /а Кох меня всё время поддразнивал инженэром/, я поступил в очную аспирантуру Ленинградского научно-исследовательского института физической культуры и продолжал по совместительству работать в Театральном институте. К моменту окончания аспирантуры и поступлению в штат ЛГИТМиКа старшим преподавателем мною была создана комплексная программа трюковой подготовки актёра. В Вузах СССР этот раздел назывался профессиональной прикладной физической подготовкой и разрабатывалась для каждой специальности своя. Она включала в себя занятия акробатикой, вольтижировкой, верховой ездой, фехтованием на саблях, шпагах и мечах, борьбой дзюдо, каратэ и боксом. Кроме того, по обязательной государственной программе комплекса общей физической подготовки «Готов Труду Обороне» 4 ступени проводились занятия по лёгкой атлетике /бег, метания/, лыжным гонкам, плаванию, стрельбе из пневматической винтовки. Этот объём упражнений был рассчитан на обязательные занятия два раза в неделю по два часа в первые два года обучения и свободное посещение секций по борьбе дзюдо, самбо, вольтижировки, боксу и фехтованию в вечернее время на протяжении всех четырёх лет обучения студентов в институте. Контрольные упражнения на зачётах, участие в соревнованиях и подготовка сценических этюдов завершали программу. В итоге под воздействием

физических упражнений ребята крепли, приобретали навыки, уверенность, решительность и другой внешний вид — хабитус. Такого не было нигде в мире, не то, что в институтах нашей страны.

Для предмета «Сценическое движение», которым занималась кафедра профессора Ивана Эдмундовича Коха, это была прекрасная подготовительная база. Главное, чтобы ребята успевали восстанавливаться между занятиями, отдыхали и нормально питались. Бывали случаи, когда студенты падали на занятиях от голодного обморока. Кто проверит, поел он сегодня или деньги у него уже закончились? Я старался проверять. Думал о том, как им дать подработать на съёмках.

Один бы я это не вытянул. Это Сан Саныч пробил реализацию этой программы для экспериментальной группы студентов актёров нашего института в Министерстве. О таком финансировании нельзя было и мечтать в СССР. В институте каждую копейку считали. Перешивали костюмы по десять раз из одного и того же полотна. А тут и аренда лошадей, и фехтовальные костюмы, и оружие, и кимоно для дзюдо, и боксёрские перчатки. А аренда специализированного гимнастического зала с батутом сколько стоит? А бассейн, а стрелковый тир, а лыжная база? А учебных часов не сосчитать. Четыре часа в неделю обязательных занятий в расписании и восемь часов факультативных по вечерам в разных секциях — дзюдо, фехтование, бокс, каратэ. Фонд заработной платы преподавателей, доцентов и профессоров превышал все разумные пределы. При том, что численность группы на каждого преподавателя по советским нормативам не должна была превышать пятнадцати человек. А это значит, что на группе в двадцать должны работать два преподавателя и обоим нужно платить зарплату. Мечта идиота. Так что, если вы прочтёте или услышите о каскадёрских школах того времени под руководством Массарского, Корытина, Ходюшина или Шулькина — не верьте. Они работали на своей основной работе и никогда не имели такой материальной базы для таких занятий.

С Сашей, то есть с Александром Шехтелем мы учились вместе в аспирантуре ЛНИИФКа у одного руководителя Валентина Алексеевича Булкина. После завершения учёбы вместе распределились на работу в Театральный институт. Ещё в 1975 году я соблазнил туда же на работу отличного фехтмейстера Осю Кринского, которого встретил на новоселье у своего друга Стаса и тут же вызвал его на сабельный поединок. Ося был его соседом на проспекте Гагарина, 28. После того, как замахнувшись, Ося разнёс вдребезги чешскую люстру, подаренную Стасу родителями, я

понял, что терять этого парня из виду нельзя. Отец Сан Саныча был главным человеком в спортивном Ленинграде. Мума — как ласково называла этого гиганта его жена Тамара, грузинка из рода Тотейишвили. Александр Яковлевич Шехтель в молодости был чемпионом СССР в метании молота и с тех пор стал авторитетным работником физкультуры и спорта. Саше, как родному сыну, он щедро помогал.

Саша стал заведующим кафедрой, а я просто доцентом, руководителем курса трюковой подготовки актёров и председателем спортивного клуба института. Саша прилежно посещал в костюме и галстуке все официальные заседания, а я в паре с Осей вёл свои экспериментальные занятия фехтованием, акробатикой и верховой ездой в Сестрорецке на группе актёров, организовывал работу спортивных секций клуба и, самое приятное, мог в любое время уехать на съёмки. Бесценное качество Сан Саныча заключалось в том, что он не был формалистом. Формализм — страшное зло. Он губит живительную радость всего сущего. Саша этой радости давал цвести пышным цветом.

Едва начав работу в институте, я имел сказочную возможность совмещать её с работой на съёмочной площадке фильмов «Легенда о Тиле», «Блокада» и «Стрелы Робин Гуда». Зимой 1974 года Андрей Михалков — Кончаловский пригласил меня для постановки трюков в «Романсе о влюблённых», где мой тренер Александр Массарский чуть не убил маленькую девочку с Романом Громадским на съёмках наводнения от Цунами, которое снимали в Казахстане. Массарский мечтал стать единственным и неповторимым, но в кино смыслил мало и работал там спустя рукава. Я не один составил ему конкуренцию. Был и Сысоев, Корытин, Василюк и Усвяцов. Но меня он вычеркнул из своей жизни особенно решительно. После съёмок фильма «Стрелы Робин Гуда» мы с Массарским разошлись. Я оставил спорт и посвятил себя трюковым съёмкам. Вспомнил Кончаловский обо мне и годом позже, пригласив меня ставить трюки в его четырёхсерийной эпопее «Сибириада». Это было очень кстати. Монополия Массарского была нарушена. Да ещё где?! На Мосфильме, у лучшего режиссёра страны. Мой статус гигантски вырос. Не порадовало это и группу «Скифы» Коли Сысоева и Олега Корытина. Эти трюкачи были способны на всё, на любую мерзость, лишь бы лизнуть сладенького.

Съёмки на «Сибириаде» продолжались три года и время от времени я уезжал и брал с собой некоторых студентов. Саша и Ося брали на себя мои учебные занятия, а потом я мог поработать за них. В 1978 году начались съёмки «д'Артаньян и три

мушкетёра», куда Георгий Юнгвальд-Хилькевич пригласил меня ставить трюки. Со мной на летних каникулах поехали работать и Ося Кринский и наши студенты. Полученные на занятиях навыки они применяли в своей профессии на съёмочной площадке и со шпагой, и верхом на лошадях.

В 1979 году моя работа у Игоря Масленникова на фильме «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» позволила мне создать творческую атмосферу на занятиях, репетируя возможные варианты сцены поединка у Рейхенбахского водопада. Для отработки сцены падения в пропасть я попросил дать несколько уроков альпиниста Михаила Боброва. В один из воскресных дней он отвёл нас на шпиль Петропавловского собора и показал, как они с альпинистами маскировали шпиль в войну. Ребята были в восторге.

Осенью 1981 в Ленинграде снимал свой фильм «Красные колокола» Сергей Бондарчук, которому я помогал штурмовать Зимний дворец. Платили хорошо и со мной на штурм Зимнего дворца каждый день ходили наши студенты. Их Мастера, понимая пользу мероприятия, закрывали глаза даже на их прогулы. Пообщаться с Франко Неро, Сергеем Бондарчуком, Ириной Скобцевой удаётся не каждый день. Приревновал ребят, правда, профессор Куницын. Написал на меня жалобу ректору и не отпустил своих студентов на съёмки.

Завистники плодились, как мыши, не по дням, а по часам. Моих учеников переманивали конкуренты, другие перебегали сами в надежде на лучшую долю. К Массарскому перешёл Женя Топоров /правая рука Кости Могилы/, Агапов, Покрамович. Сысоев и Корытин переманили Филатова, Федулова. Борьба за работу на фильмах, особенно знаменитых режиссёров, обострялась до неприличия.

Зимой 1981 года Сергей Юткевич позвал мою группу на съёмки Кронштадтского мятежа в своём фильме «Ленин в Париже». Посмотрев на работу моих учеников, он пришёл в восторг и стал рассказывать, как они осваивали трюковые съёмки в начале века со Львом Кулешовым, Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным, Борисом Барнетом, как актёры занимались боксом, акробатикой, фехтованием. У них, авангардистов и революционеров в искусстве, считалось, что драматический актёр, как актёр цирка, должен уметь делать любой трюк. Отчаянные были ребята на заре Советской власти.

После съёмок в Ленинграде киногруппа Сергея Юткевича отправлялась в Париж. Я попросил его поинтересоваться, как учат актёров трюкам во Франции. Так он привёз мне приглашение на стажировку в Национальной консерватории драматического

искусства в самом Париже и от самого Жана-Поля Бельмондо, профессора-фейхтмейстера Клода Карлье, профессора-конника Мишеля Надал, профессора пластики и пантомимы Жана Лекока. Это было сногсшибательно. Оставалось уговорить советское правительство и партийных чинуш. Этим я и начал заниматься.

В это самое время я жил распрекрасной жизнью. В 1973 году у нас родился сын Тимофей, а в 1977 родилась дочка Оля. Иногда я брал их с собой на работу в Сестрорецк и они учились ездить верхом на лошадях, катались на коньках и санках, плавали на лодках по заливу, ловили рыбу в реке Сестре.

В 1979 году я защитил диссертацию и получил звание доцента кафедры физического воспитания Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Накопив немножко денег я купил большую антикварную квартиру на Кронверкском проспекте с камином, дубовыми потолками и видом на парк и шпиль Петропавловского собора. Я был принят в Совет Дома учёных и проводил там с семьёй праздники. Купил дачу на берегу реки Мги и жена выращивала для детей яблоки и клубнику. Чтобы разделить радость, выпить вина, съесть жареного мяса, копчёных лещей я созывал тех, кого считал своими друзьями.

В 1980 я поехал делать доклад на международном симпозиуме по биомеханике в Тбилиси. Доклад мой произвёл впечатление. В беседе с заместителем министра культуры СССР Лидией Григорьевной Ильиной я ненавязчиво спросил о возможности моей стажировки в Париже по теме моей работы. Она, не моргнув глазом, дала согласие и сказала мне, чтобы я готовил документы. Тбилиси стал мне ещё милее, а грузины — ближе родных братьев. А грузинки — ближе сестёр.

Ректор поддержал моё желание съездить на годик в Париж и послал запрос в Министерство культуры РСФСР. Довольно быстро оттуда прилетел отказ. На занятиях со студентами в Пушкинском театре я пожаловался Игорю Олеговичу Горбачёву на министра культуры РСФСР. Игорь Олегович снял трубку и тут же поворковал с Милентьевым обо мне. Проблема была решена.

Но она была не последней. Нужно было пройти обсуждение на партийных собраниях кафедры, факультета, института, райкома и Обкома КПСС, пройти проверку в местных и союзных органах КГБ СССР, пройти собеседование с послом Франции в СССР на французском языке и, самое главное, получить разрешение на въезд во Францию от французской разведки. Из двухсот сорока претендентов на стажировку по научному обмену между СССР и странами капитализма в тот 1982 год положительные ответы получили сорок претендентов. Из шести, посланных кандидатов во Францию, приглашение получили двое

— Владимир Борев из ГИТИСа и я. Оставалось пройти месячную спецподготовку в Москве в июне.

В марте 1982 года я работал постановщиком трюков на фильме Владимира Воробьёва «Остров сокровищ». Его сын Костя, студент курса профессора Рубена Сергеевича Агамирзяна, много рассказывал папе о наших занятиях. Владимир Егорович пришёл на мои занятия, посмотрел как дерётся Костя Демидов с Колей Устиновым, как взлетает махом в седло Толя Петров и сделал мне предложение, от которого я не смог отказаться — поработать постановщиком трюков на его фильме.

Мы отсняли несколько эпизодов в апреле на Куршской косе в маленьком, сказочном городе Нида, провели роскошный месяц май в Крыму, в Судаке и Новом свете и сняли эпизод в Петропавловской крепости, закамуфлированной под Бристоль. Наши бывшие студенты, а теперь актёры Малого театра Льва Додина Игорь Иванов, Сергей Бехтерев, Валерий Захарьев, Петя Семак радовали душу своей блистательной работой на площадке, получив заслуженную похвалу от Олега Борисова, Владислава Стржелчика и Владимира Егоровича Воробьёва. Работа была закончена. Я поехал в Москву на подготовку к отъезду в Париж.

Июнь в Москве стоял жаркий и душный. Я жил у своих друзей на Арбате. Они были на даче и иногда приезжали навестить меня, чтобы я не сдох со скуки. Но скучно мне не было. Занятия по французскому мы проводили в парке. Ещё пару — тройку раз я встречался с уникальным человеком, разведчиком в отставке Виктором Андреевичем Любимовым. Тоже на пленере, у стен Кремля. Виктор Андреевич долгие годы работал во Франции с агентом под псевдонимом Мюрей и мог рассказать много полезного. Тем более, что выйдя в отставку он скучал по своему любимому делу.

Получив в министерстве документы и авиабилет в Париж, я вернулся в Питер обнять жену и детей. На даче царила райская атмосфера, жужжали пчёлы, пели птицы, краснела клубника в сливках. Я искупался, выпил чаю и крепко обняв всех, сел в машину и нажал на газ. Ветер приятно обдувал лицо. Дорога была свободной. Самолёт в Париж вылетал из Москвы в полдень. На «Красной стреле» я успевал до Шереметьева добраться на метро. Нервяк мешал дождаться поезда дома и я решил ехать на вокзал пораньше, пройтись по Невскому. Телефонный звонок раздался, когда я уже стоял на пороге. Я постоял в раздумье, нехотя снял трубку. Голос ректора в телефонной трубке меня удивил. Я думал он звонит пожелать мне доброго пути, успехов и удачи. Он — то знал, сколько я положил на это усилий. Но Николай Михайлович попросил меня не огорчаться, сказал, что

поездка отменена, виза закрыта. Сообщил по секрету, что пришла "телега" в Обком КПСС о том, что я враг народа, связан с невозвращенцем Андреем Михалковым — Кончаловским и с шайкой Кости Могилы. Органам КГБ потребуется дополнительная проверка указанных фактов.

Похороны Леонида Ильича Брежнева в СССР были обставлены в стране необычайно пышно. Умер он прямо к празднику, Дню милиции 10 ноября 1982 года. Со времён похорон Сталина /Иосифа Джугашвили/ традиция была утеряна и, видимо, коммунисты хотели её возродить. А может быть благодарные ему иммигранты в Землю обетованную таким образом воздавали Брежневу почести. Поговаривали, что его жена была иудейкой и помогала своим единоверцам встать на ноги и занять почётное положение в стране после гонений Сталина.

На траурном митинге в Театральном институте, который проходил в зале Учебного театра, выступали ведущие коммунисты. Секретарь партийного бюро Виктор Иванович Тарасов, несостоявшийся актёр, пытаясь наверстать упущенное на сцене, дошёл до такой точки истерии, страдая о Брежневе, что сам мог упасть без чувств. Впрочем, из зала за ним наблюдали и те, кто мечтал занять его партийное место, по причине собственной несостоятельности. Евгений Евгеньевич давно ждал, когда Виктор Иванович поскользнётся, чтобы из его заместителей стать партийным боссом института. А дальше? Дальше, как Бог даст. Правда Богу коммунисты тогда ещё не молились ни тайно, ни явно. С проблемами психологии творчества лаборатория, которую он возглавлял по щедрой рекомендации КГБ, явно не справлялась со своими основными задачами. Пока в КГБ проверяли на меня кляузу о моей связи с «мушкетёрами» Толи Ходюшина, которого осудили на два года лагерей за хранение оружия и участие в ограблении польского туриста во Львове во время съёмок «д'Артаньян и три мушкетёра», Серёгой Васильевым, который взял на себя вину за это ограбление и сел на десять лет, Женей Топоровым, который поснимался с Массарским в Молдавии в 1979 на фильме «Подготовка к экзамену», сел на тринадцать лет за ограбление с отягчающими обстоятельствами в Тулунскую тюрьму в компании с Вячеславом Иваньковым по кличке Япончик /кстати окончившим цирковое училище в Москве и рвущимся в кино с Сашей Иншаковым/, у меня оставалась надежда на выезд во Францию. Но вот когда сексоты лейтенанта КГБ Володи Путина и, по совместительству, каскадёры прислали в Обком КПСС телегу о том, что я ещё ворую деньги, сдавая спортзал института своим знакомым офицерам из училища подводного плавания, то заведующего кафедрой

физвоспитания ЛГИТМиК Сан Саныча посадили в тюрьму, оставив меня на свободе до окончания следствия, Париж растаял в серой дымке. Все мои защитники из КГБ и КПСС резко от меня отвернулись. Органам правопорядка совслужащие доверяли, как Богу. Так было всегда. И в 1937 и позже. Это и был для них Бог. Следствие тянулось полгода. Меня оставили на свободе, а Сан Саныча, как руководителя подразделения, допустившего нарушения финансовой дисциплины, посадили на полтора года. От меня все отвернулись и не подавали мне руки. Продолжать работать в институте в такой атмосфере было очень трудно. Почти невозможно.

Во главе СССР встал Юрий Андропов, жёсткий чекист, проявивший себя в 1957 при подавлении венгерского восстания и скрипевший зубами на воров и жуликов, которых расплодил брежневские царедворцы. По началу учебного года моё дело о выезде ещё рассматривалось чекистами и я оставался членом партийного бюро института, лелея надежду уехать в Париж. Но когда мои друзья в Смольном сообщили мне, что, получив положительное решение органов госбезопасности о моей заграничной командировке, второй секретарь Обкома Ходырев В. Я., под нажимом друга моего бывшего тренера по самбо Александра Массарского и председателя ЛОС ДСО «ЗЕНИТ» Владимира Полысаева вернул её на дополнительную проверку, настроение у меня ухудшилось. Партийные органы командовали органами госбезопасности, как своими опричниками, и решающее слово в посадках неугодных оставалось за ними. Мои друзья из КГБ посоветовали мне, чтобы выжить, писать жалобу самому Андропову. Он в это время проводил чистку в органах, вышвыривая присосавшихся там брежневских подхалимов и жуликов, и моя жалоба могла оказаться ему на руку. Подумав денёк, я так и сделал. Сгонял на Красной стреле в Москву и в приёмной КГБ вручил своё послание о ложных на себя доносах.

Спустя несколько дней меня вызвали в приёмную КГБ на улице Каляева в Ленинграде, где находилась их тюрьма и полковник Евгений Олейник, брызгая слюной поочерёдно со своим помощником Витей Розовым, пообещал мне червончик на лагерных шконках. Потеряв всякий страх и стыд, я пообещал ему такую же заботу о нём и стал ждать чекисткой расправы. Скрутить меня в бараний рог, о чём наверное думал в 1969 мой одноклубник Вова Путин, мечтая поступить в чекисты, они могли в считанные секунды.

В институт приехала московская комиссия и начала шерстить документы, проверять расходы. На меня с подачи ректора все сотрудники и студенты смотрели, сдвигая брови, как на злейшего

врага цивилизации. Из состава партийного бюро меня вывели, устроив преждевременные перевыборы, но оставили за мной партийное поручение ответственного за выход студентов по вечерам на дежурство по охране порядка на улицах с манящим названием ДНД /добровольная народная дружина/. Ребята всегда приходили неохотно, а попадало, естественно, мне. Студенты по вечерам репетировали свои спектакли и погнать их на дежурство в ДНД мог только мастер. Конечно, он тоже был под партийным прессом, но все искали лазейки назначить «крайнего». Могли прийти к пункту и тут же свалить, если я опоздаю на минуту. Пугали выговорами, снятием премий и, самое страшное, плохой характеристикой при выезде за границу. А поскольку в туристические поездки по социалистическому лагерю отпускали через год, то с плохой характеристикой можно было остаться не выездным надолго.

Осложнилось моё положение, когда Андропов приказал милиции с дружинниками отлавливать бездельников и прогульщиков среди бела дня. Ребят снимали с занятий и мы с участковым ходили по окрестным магазинам и кафе и проверяли у граждан документы. Кто не мог объяснить своего раннего визита в кафе или столовую и показать командировочное удостоверение, тех тащили в отделение милиции и запирали в обезьяннике до установления их истинной личности. По стране пахнуло сталинской позёмкой.

Московская комиссия нашла в институте ряд финансовых нарушений и подлогов. Ректору, Николай Михайловичу Волынкину, которого я искренне любил и уважал, влепили второй выговор по партийной линии и перевели в простые профессора. Ректором назначили Яковлева В. П., который предельно ясно понимал ситуацию с моим фиаско. Общественность института во всех тяжких обвиняла меня. Никто не покосился в сторону тех, кто своей завистью и мерзопакостной ложью сорвали мне французскую командировку и отняли у меня красивую жизнь, при этом оказавшись отпетыми жуликами.

Пытались пришить мне дельце в институте, в кино, искали порочащие меня мои половые связи со студентками. Конкуренты с Ленфильма написали письмо в Обком партии о том, что я, работая на студиях страны, не выплачиваю с этих заработков партийные взносы. Виктор Иванович Тарасов вызвал меня в партбюро и долго допытывал, заглядывая своими серыми зрачками в мои честные карие глаза. Потом попросил написать объяснение и разослал запросы о моих заработках на все киностудии Советского Союза. А было их не мало. Получив через месяц ответы он заставил секретаршу Галю Тарасову высчитывать

три процента со всей суммы и не поверил глазам, когда всё сошлось и я оказался честным и принципиальным коммунистом.

Тем временем «вихри враждебные», веявшие и шумевшие над головами, били об стенку не только меня. Друг и ставленник Владимира Путина на Ленфильме, консультант по трюкам Михаил Михайлович Бобров был уличён в утайке от партии дополнительных заработков на фильмах «Штормовое предупреждение», «Операция Саламандра», на которой при прыжке с корабля погиб офицер ВМФ, «Людмила», которыми не поделился с партией и по совету режиссёра и секретаря партийного бюро Ленфильма Игоря Масленникова срочно уволился по собственному желанию.

Ни Массарского, ни Сысоева, ни Корытина, ни Ходюшина эта мелкая дробь не задела. Их в партию строителей коммунизма и не принимали. Правда у кого — то из них нашли дома оружие, а Массарский был уличён в тесной связи с теми бандитами Е. Топоровым и Агаповым из ОПГ Кости Могилы, которых «шил в дружки» мне и которых взял к себе на фильм «Подготовка к экзамену» на Молдовафильм в 1979 году, но наказывать его за это было нечем. Хотя Полысаев В., занимая должность заведующего кафедрой, в том же году принял его старшим преподавателем на кафедру физвоспитания сверхсекретного ВУЗа ВОЕНМЕХ. Характеристику на выезд на постоянное местожительство в Германию он попросит там намного позже, а пока его перестали приглашать на работу по совместительству в кино постановщиком трюков на Ленфильме.

Я постоянно чувствовал за собой слежку, но однажды, войдя в свою квартиру, я увидел между дверей сто сорок долларов США. Быстро сообразив, что мне их засунули, я выскочил на лестницу парадного входа и спрятал их в щель под подоконником. Через несколько минут в квартиру позвонили и делегация из дворника, понятых и участкового милиционера стала с интересом наблюдать, как оперативные работники пятой службы КГБ переворачивали мои вещи, книги, диваны, шкафы, посуду. Они искали доллары, но не нашли. Потом, годом позже, я купил на них в Берёзке магнитофон для детей. Не сам, конечно, с помощью иностранца, моего знакомого фоторепортёра.

Когда следствие по моему делу закончилось, мне дали разрешение на выезд и предложили сотрудничать с КГБ на постоянной основе в ведомстве генерала Олега Калугина, которое я с радостью принял. Володю Путина, вместо работы разведчиком в ФРГ вскоре отправили в служебную командировку в ГДР на пять лет работать заведующим Домом Культуры советских войск в Дрездене и следить за моральным обликом советских солдат и

офицеров. Евгения Олейника перевели на работу в милицию, заместителем ОБХСС ГУВД по городу Ленинграду, где вскоре его уличат в связях с кооператорами через своего родственника Владимира Илларионова по кличке Ларин, знаменитого каратиста и сидельца за групповое изнасилование /в книге друга Путина В. В. — Демида Момота "Чёрный пояс", ISBN 978-5-9901988-1-4/.

Не желая терпеть атмосферу лицемерия в Театральном институте, я попросил перевод в другой, во Всесоюзный институт повышения квалификации руководящих работников и специалистов профтехобразования, куда его ректор Борис Борисович Исправников меня с радостью взял на должность декана специализированного факультета и доцента кафедры "Физвоспитания и начальной военной подготовки".

На Ленфильме, отказавшись от должности консультанта по трюкам и устроив на эту должность своего соратника Юру Верёвкина, имевшего поддержку через свою сестру Анжелу и в Горкоме КПСС у заведующего отделом культуры Виталия Потёмкина, я открыл двухгодичную студию по подготовке каскадёров. Отобрал из трёхсот претендентов тридцать отличных парней, мастеров спорта СССР и два года занимался с ними трюковым искусством по той программе, которую разработал за десять лет в ЛГИТМиКе. Оттуда вышли классные каскадёры: Владимир Орлов, Володя Севастьянихин, Сергей Головкин, Саша Баранов, Саша Ковалёв, Сергей Сокольский, Слава Бурлачко, Юра Ковач, которые и сегодня задают тон в трюковой работе российского кино.

Но вскоре брежневская мафия ожила. Поставили во главе государства полуживого Константина Устиновича Черненко. Грабёж страны и чиновничий беспредел расцвели маковым цветом. На Ленфильм консультантом по трюкам вместо Юры Верёвкина, оболганного вместе со мной кляузой в ментовку о том, что мы тренируем бандитов, взяли Олега Корытина, который не имел спортивной квалификации и опыта работы в кино, но примазался к кагорте смельчаков по поддельной справке об участии в съёмках «Блокады». Так с Олегом Василюком, Колей Сысоевым, Сашей Филатовым по липовой бумажке, раздобытой у Юры Риверова, началась его кинокарьера на съёмках фильма Самвела Гаспарова «Хлеб, золото, наган». Его мама была активной журналисткой и могла из любого человека сделать пугало.

Наступило смутное время. Благим намерениям о процветании добра и справедливости в нашей Родине не суждено было сбыться. Юрий Владимирович Андропов умер.

Post scriptum

Три месяца оперативная группа 5-ой службы КГБ СССР по г. Ленинграду и Ленинградской области в составе начальника службы Евгения Олейника, Владимира Путина, Виктора Розова, Юрия Безверхова проверяла факты, изложенные в письмах А. С. Массарского и его друга — консультанта из партийных органов В. Полысаева, Н. П. Сысоева, О. Н. Корытина и других товарищей, снимала показания в Иркутской колонии в Тулунской тюрьме с Евгения Топорова, где он отбывал свой срок в компании с Япончиком /В. Иваньковым/, опрашивала секретных сотрудников КГБ, объяснения Николая Ващилина на имя Председателя КГБ СССР Ю. В. Андропова, результаты проверки деятельности института комиссией Министерства культуры СССР и ОБХСС ГУВД г. Ленинграда и признала Николая Ващилина не замешанным в противоправных действиях.

Вместе с тем, комиссией были отмечены нарушения в финансовой деятельности института, на основании чего привлекли к уголовной ответственности ряд преподавателей, а ректору Волынкину Н. М. был вынесен выговор с занесением в учётную карточку по партийной линии. Доцент Николай Ващилин был выведен из состава партбюро ЛГИТМиК и подвергнут бойкоту со стороны преподавателей института.

После двух лет работы в невыносимых условиях, созданных коллективом института и новым заведующим кафедрой Тереховым В. И. /Н. Н. Ващилин подавал документы на конкурс, но не прошёл/, Н. Н. Ващилин добровольно перешёл в феврале 1985 года на работу в качестве доцента во Всесоюзный институт повышения квалификации руководящих работников и специалистов профтех образования, где служил доцентом, деканом, проректором по учебной работе до 1995 года. Подмётное клеветническое письмо на Ващилина Н. Н. принёс в ВИПК РРС ПТО каскадёр Иван Ганжа по научению А. Массарского, Н. Сысоева и О. Корытина, но был пойман за руку ректором Б. Б. Исправниковым.

На стажировку в Париж по приглашению А. С. Кончаловского и Жана-Поля Бельмондо Николай Ващилин приехал только в 1989 году. Курс трюковой подготовки актёров в ЛГИТМиКе с 1982 года больше не существует, а сценическое движение преподаёт неуклюжая лыжница с нашей кафедры, скрипевшая от зависти зубами на наших увлекательных занятиях, престарелый профессор кафедры сценического движения Тамара Васильевна Петрова. А. Массарский, получив второе гражданство в Германии

в придачу получил звание Заслуженного работника культуры России на основании только лишь звуков и заговоров, вылетающих из его многословного и велиречивого рта. Николай Сысоев, друг Лифшица и Шулькина, тоже был награждён этим почётным званием на основании многолетних забавлялок в спортивной массовке и написании книги «Каскадёрские байки» полной похабени и матерщины. Ходюшин пристроился к ряженным казакам, а Корытин вошёл в состав ассоциации каскадёров России под руководством друга и соратника Япончика - Александра Иншакова.

Президентом России служит Владимир Путин, уволившийся из КГБ СССР во время государственного переворота в 1991 году, проигравший выборы Анатолия Собчака в 1996 году и понравившийся своей преданностью партии Семибанкирщины — царю-президенту Борису Ельцину и в новогоднюю ночь с 1999 на 2000 год явленный народу как сюрприз. С Новым годом! С новым счастьем!

На службе у Петра Великого

В 1982 году мои конкуренты из шайки Корытина меня почти убили. Отработав три прекрасных фильма, «Красные колокола» Сергея Бондарчука, «Скорость» Дмитрия Светозарова и «Остров сокровищ» Владимира Воробьёва, я собирался уезжать на год на стажировку в Париж. Всё было готово, все визы получены. На стажировку у французских мастеров трюка меня принимали в Консерватории драматического искусства в Париже по рекомендации Жана-Поля Бельмондо. Там преподавали два замечательных человека — профессор Клод Карлье, фехтмейстер, и профессор Агусто Буал, мастер верховой езды. Консультации планировались в Сорбонне, школе Ле Кока и школе Марселя Морсо.

Результатом стажировки должна была стать глава моей докторской диссертации «Двигательная культура драматического актёра театра и кино», посвящённая сравнительному анализу физической и пластической подготовки студентов в высших театральных школах СССР и Европы.

Видимо я плохо представлял мерзопакостность своих конкурентов и беспечно ждал отъезда во Францию. Но вместо этого мне пришлось объясняться в КГБ о происхождении своих связей с каскадёрами Яковлевым и Топоровым, которые убивали и грабили людей, как писалось в письме, под моим руководством. Слава Богу, эти факты не подтвердились и я остался на свободе.

Но вот консультант Ленфильма по трюкам Михаил Бобров от меня отвернулся и стал всячески меня выживать из кинематографа. Выживал он, правда и Массарского, и Кодинцева, что облегчало мою душу. Метод он избрал проверенный — контрольные испытания каскадёров, которые практиковал я в своих студиях не первый год. Но тут он использовал сей инструмент, чтобы посредством засуживания и подтасовок анкетных опросов создать иллюзию объективности решений. И не смотря на то, что возраст Массарского, Кодинцева и мой предполагал использовать в кино наш опыт более, чем физические способности, мы трое были отстранены от трюковых съёмок. Зато сотрудничать Бобров стал с организованной группировкой Димы Шулькина, Ходюшина и Корытина, не имеющих спортивной квалификации ни в одном виде спорта и к трюковым съёмкам ранее не допускаемых. Нашёл своё место в кабинете Боброва и Коля Сысоев, Ося Кринский, Олег Василюк и многие другие спортсмены, эпизодически подрабатывающие в спортивных массовках. Мои лучшие ученики Слава Бурлачко,

Гена Макоев и Володя Севастьянихин тоже были приняты в это сообщество, но голосовать против моего участия в съёмках на общем собрании отказались.

В разгар этой вакханалии в начале 1983 года, когда я перешёл на работу в другой институт и бросил дело свое жизни, Михаил Бобров скоропостижно уволился по собственному желанию. Оказалось, получая деньги за липовые киносъёмки у этих прикормленных постановщиков трюков, Бобров не платил партийные взносы в КПСС, что строго каралось кодексом чести коммуниста.

Место консультанта предложили мне, но я порекомендовал своего приятеля Юру Верёвкина. Терять зарплату доцента в институте мне не хотелось. С Юрой Верёвкиным мы решили набрать студию новых, спортивных ребят при киношколе Ленфильма «Кадр» и сделать из них каскадёров. Набирали мы преимущественно мастеров спорта СССР, одарённых к актёрству и импровизации. Из трёхсот претендентов оставили тридцать человек и через два года ряды каскадёров СССР пополнились выдающимися специалистами своего дела. Мой опыт подготовки каскадёров-универсалов, начиная с 1973 года позволил научить ребят профессиональной работе на съёмочной площадке. И как бы то ни сложилась их судьба после, но из этой студии вышли Слава Бурлачко, Володя Севастьянихин, Сергей Головкин, Владимир Орлов, Геннадий Макоев, Владимир Шлыков, Юрий Ковач, Александр Ковалёв, Андрей Савич, Александр Баранов и многие славные парни, украсившие своей работой советские и зарубежные фильмы.

Вынужденный простой и отлучение моё от кинематографа закончилось в 1984 году подписанием контракта с американским продюсером на постановку трюков в девятисерийном американском фильме «Пётр Великий». Услуги по организации съёмок на территории СССР им оказывала киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького и все финансовые отношения регулировались её дирекцией. Тогда доллары в сберкассах ещё не принимали. Несмотря на интриги ОПГ Сысоева и Корытина, рекомендация Андрона Кончаловского возымела большую силу и со мной подписали контракт. Я пригласил на сотрудничество группу каскадёров Усена Кудайбергенова из Киргизии, с которой меня в Ленинграде познакомил ученик Сергея Бондарчука, актёр и каскадёр Коста Бутаев.

Съёмки начались поздней осенью 1984 года в Суздале. Мы приехали туда с каскадёрами из моей студии и репетировали с ребятами Усена сцены Полтавской битвы. С режиссёром Марвином Чёмски и оператором Витторио Сторраро мы уточнили

раскадровку этого большого и сложного эпизода и каждый день нарабатывали сцены рукопашных боёв на редутах. По историческим фактам известно, что выучка шведов в штыковом и шпажном бою была лучше чем у российских солдат. Это стало основным элементом изображения в атаке шведов. Пётр выстроил на поле несколько редутов, разрывающих сплошной строй шведов и обессиливающих их сплочённые ряды. Ближе к концу боя я лично поразил ударом приклада русского воина Сашу Ковалёва в сцене рукопашной схватки шведов с русскими. Показаны были также и взрывы от артиллерийских ядер русских, которые рвались прямо под ногами у шведов. Пиротехник из Англии сделал много закладок взрывов, начинённых торфом и пробковой крошкой, так что главное было не наступить на закладку в плотном строю, чтобы не оторвало взрывом причиндалы. Шпаги американцы привезли очень красивые, но сделаны они были из металлического порошка методом прессования и ломались при первом касании. Так что мне пришлось выстраивать бои с пантомимой, а не реальными ударами и защитами. Для первого плана удалось кое что из оружия подобрать у пиротехников со студии имени М. Горького, которая по контракту оказывала американцам услуги.

Решающий удар нанесла в битве конница Александра Меньшикова, которого дублировал каскадёр Саша Андреев. Андрей Савич и Бибо Кумалагов помогали мне разрабатывать связки на шпагах и штыках, Усен Кудайбергенов с конниками Мухтарбеком Кантемировым, Женей Богородским, Серёжей Дорофеевым и Антоном Смекалкиным рубили на галопе пеших шведов и падали от шведских пуль Володи Шлыкова и Славы Бурлачко. Саттар и Султан Дикамбаевы валили среди шведских солдат своих скачущих и якобы подстреляных лошадок. Солдаты кавалерийского полка репетировали внезапное появление засадного полка Александра Меньшикова и атаки кавалерии Карла XII.

Английские пиротехники подбирали мощность взрывов, начинённых пробковой крошкой. По просьбе режиссёра мы с Бибо Кумалаговым и Андреем Савичем разработали бой фехтовального урока для Саши Карина с Карлом XII. Эта сцена должна была подчеркнуть фехтовальное мастерство шведов и беспощадность шведского воина в образе молодого Карла. Оператор Витторио Сторарро точно задал куски боя, которые он будет снимать монтажно, а потом соединит в выразительную сцену. Благодаря краткости кадров можно было достигнуть высокой скорости в действиях актёров.

По вечерам кемпинг, где жили мы бок о бок со звёздами

Голливуда Максимилианом Шеллом, Анной Шигулой, Омаром Шерифом, гудел как маленький улей. Наши актёры, не меньшего таланта, но запертые за железным занавесом, искали повода поговорить о другой жизни. Какая она там, на Западе. В одном из номеров для нас устроили просмотровый зал с видеомагнитофоном и мы каждый вечер смотрели запрещённые в СССР фильмы.

Максимилиан Шелл восторгался игрой наших артистов и попросил меня познакомить его с Наташей Андрейченко. Я рассказывал о наших съёмках в «Сибириаде», которая ему очень понравилась на фестивале в Каннах. А когда я их познакомил, они взяли и поженились. Вот тебе и иностранцы. Вот и доверяй им после этого своих любимых артисток и Родину.

После недели репетиций всю Полтавскую битву сняли за один день. Витторио Сторраро остался очень доволен нашими трюками, а американский продюсер в интервью сказал, что мы каскадёры экстра-класса.

Я уехал в Питер, а своих ребят Славу Бурлачко и Вову Шлыкову оставил с Усеном. Они сидели в Суздале до весны и наделали ещё много славных трюков. Однажды Володька Шлыков позвонил в восторге и сообщил, что Усен доверил ему упасть с моста и пробить головой лёд. Я за него порадовался. Не зря человек у меня учился два года. Спустя некоторое время мне прислали из Америки видеокассету с фильмом о Петре Великом и нашей России в те смутные времена. Полтавская битва производит хорошее впечатление, а сцена урока фехтования, вообще, на мировом уровне. Американцы поняли и сняли фильм о нашей истории без политических предрассудков и я счастлив, что сослужил этому Службу.

Неспетые песни о трюках

Многие фильмы начинались, как счастливый случай, а заканчивались ничем. Одним воспоминанием. Но это тоже не мало.

Совесть не позволяет мне считать каскадёром в фильмах «Неуловимые мстители», которые снимались в Ново-Михайловке в 1965 году, а мы со сборной СССР по дзюдо были там на оздоровительном сборе и ходили подурачится на съёмочной площадке. А в 1970 мой московский дружок по секции самбо Ваня Царёв и Толя Трофимов зазвали меня на съемки погони за Остапом Бендером в фильме «Двенадцать стульев» Леонида Гайдая в город Кострому.

Горький осадок оставили у меня два фильма. «Объяснение в любви» Ильи Авербаха и «Летняя поездка к морю» Семёна Арановича. Они оба были, как мне казалось, моими друзьями, приходили ко мне в гости с Осей Бродским и Пашей Халфинн, пили чай, водку и слушали «Битлз». Я рассчитывал получить от них контракт на постановку трюков. Но когда случился раскол с Массарским и он набрал себе новую команду из Димы Шулькина, Вадима Андреева, Игоря Гиршова, Вани Ганжи, Володи Кодинцева и забрал обе эти картины, я понял, что дружба дружбой, а «дело врачей» живёт и побеждает. И, несмотря на то, что у Авербаха никаких трюков не было, а у Арановича Массарский чуть не утопил Андреева при погружении подводной лодки, всеми трюковыми делами на Ленфильме заправлял он. Получить работу на постановку трюков в обход него было не возможно. Его дружеские связи на Мосфильме с Аркадием Блинковым закрывали эту перспективу и там. Спас меня Андрон Кончаловский, который нахлебался дел с Массарским на «Романсе о влюблённых» и предпочёл иметь дело со мной. После «Сибириады» ворота в большой кинематограф для меня распахнулись настеж.

Расцвет моего таланта и удачи пришлись на 1980 годы, когда я успешно поработал на фильмах «д'Артаньян и три мушкетёра», 1978, «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», 1979, «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», 1979, «Ленин в Париже», 1981, «Красные колокола», 1982 и «Остров сокровищ», 1982. Фамилии этих режиссёров, доверивших мне прикоснуться к их шедеврам, могли бы убедить любую комиссию ЦК КПСС в моей благонадёжности. Тем не менее лживого письма в Обком КПСС города Ленинграда от друзей Вовы Путина по секции самбо и моих конкурентов по трюковым съёмкам, включая и моего

любимого тренера, стало достаточно, чтобы отказать мне в выезде в Париж на стажировку к Жану Полю Бельмондо и Реми Жульену. То ли судьба, то ли бесовские тёмные силы помешали мне вслед за этим провалом осуществить ряд грандиозных планов.

Помню о несостоявшейся работе с Сергеем Тарасовым на его фильме «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго». После моей работы у него на «Стрелах Робин Гуда» Сергей Сергеевич предложил мне сотрудничество над сценарием «Айвенго». Мы долго перезванивались, стоили планы, обдумывали сцены и эпизоды будущего фильма. Приехав в Питер к друзьям, которые жили в районе Старой деревни, мы выпили водки и ударили по рукам. Потом Тарасов пропал. А когда фильм вышел на экраны, я узнал, что к нему пришли мои товарищи А. Филатов, У. Веспалс, О. Федулов, А. Таамсаре /все мастера спорта СССР/, интриган без квалификации О. Корытин, работавшие и обучавшиеся трюкам под моим руководством на «Стрелах Робин Гуда» и на «д'Артаньян и три мушкетёра» и убедили его в том, что я самозванец и они со мной работать отказываются. Тарасов взял на картину эту команду подлецов и они сделали ему хорошую работу.

Прекрасная работа намечалась с Никитой Михалковым в начале 1981 года над фильмом «Жизнь и смерть Александра Грибоедова». Мы много работали в библиотеках, ездили на благословение к Дмитрию Лихачёву в Комарово, обсуждали трюковые эпизоды кавказкой войны генерала Ермолова, прогулку под обстрелом Александра Грибоедова и сцену его гибели, растерзанного толпой в Иране. Я перечитал «Горе от ума», изучил современников Александра Грибоедова, в число коих вошёл и Александр Пушкин, посетил Эрмитаж и его восточную коллекцию, тупо смотрел на алмаз «Шах» с изречениями из Корана, который был преподнесён Императору Александру I за гибель Грибоедова, возненавидел министра иностранных дел Нессельроде и весь проникся атмосферой той эпохи. Но картина не состоялась. А вальс, написанный Александром Грибоедовым, их любовь с Ниной Чавчавадзе живут во мне по сей день.

Много труда было затрачено на разработку сцены проезда на тройке гнедых по трескающемуся весеннему льду великой балерины Анны Павловой в фильме Эмиля Лотяну «Божественная Анна», но всё закончилось прозаическим проездом конкурентов при содействии Владимира Ансберга, предложивших поехать по снежному насту озера Разлив без подготовки и порезавших бабки своим /вернее не своим, а государственным/ лошадям из спортивной школы парка «Дубки». Но для меня словосочетание

«Русские сезоны» и Сергей Дягилев стали не пустым звуком.

Дедушкой русской пролонгации дразнил Никита Михалков большого советского режиссёра Марлена Хуциева, взявшегося за фильм «Пушкин». Мой приятель Эрик Вайсберг, директор этого проекта, пригласил меня ставить там трюки и я разработал метод подсечки лошадей кавалерии, которая была брошена на подавление восстания декабристов и полегла, поскользнувшись на обледенелой дороге возле Адмиралтейства. Подробно была разработана сцена дуэли Пушкина с Дантесом и изучена её предыстория. По взрослому прочитан «Евгений Онегин» и исхожены вдоль и поперёк квартира на Мойке, 12 и дача в Царском селе. Но Марлен Афанасьевич не мог найти достойного актёра на роль Пушкина и отказался от постановки фильма. От года моей работы над этой темой остались сладкие воспоминания.

В середине восьмидесятых двадцатого века Никита Михалков серьёзно настраивался на съёмки эпопеи о Дмитрии Донском. Мы тщательно разработали раскадровку Куликовской битвы, купание русского войска на Непрядве и массы интересных трюков для фильма. Но в ЦК КПСС решили, что фильм нарушит братскую дружбу татарского и русского народов и проект был закрыт. Пожалуй, без этой работы я бы никогда не узнал так хорошо нашей истории, иноков Андрея Ослябю и Александра Пересвета, их духовного отца Сергия Радонежского, живописи Васнецова со вздыбленными конями, не побывал бы на Дону, на Куликовом поле, пропитанном кровью наших предков, если бы не этот погибший замысел Никиты Сергеевича.

В 1985 году Андрон Кончаловский в Голливуде начал снимать фильм по сценарию Акиры Куросавы «Поезд-беглец» с Джоном Войтом и Эриком Робертсом в главных ролях. Он пригласил меня ставить там трюки. Мы много говорили по телефону, обсуждали наиболее эффектные сцены. Но американская ассоциация каскадёров запретила работать каскадёру из СССР на территории США и Канады. Но Кончаловский настоял, чтобы меня взяли на роль ассистента режиссёра. Когда я подтянул английский и собрал чемоданы, получил отказ в визе США. Пришлось наблюдать за процессом съёмки трюков по телефону. Спасибо Андрону. Дружбу и добро он не забывал никогда и в 1984 году порекомендовал меня постановщиком трюков на американскую телевизионную картину «Пётр Великий», который американцы снимали в СССР. Этот проект, несмотря на клевету конкурентов Сысоева и Корытина, я не упустил.

В 1990 году по рекомендации своего друга Лёни Наумова я

попал на фильм «Афганский излом» к Владимиру Бортко. Я провёл в общении с ним полгода, мы тщательно проработали сценарий с точки зрения афганской войны и жутких, упрекающих сцен насилия и убийства. Продумали все детали участия в опасных сценах итальянского актёра Микеле Плачидо, съездили на выбор натуры в Душанбе. Директор фильма Вячеслав Тельнов обещал золотые горы и ни в чём себе не отказывал. Но когда начались съёмки и нужно было выезжать в горы, там началась война, а мне пришло приглашение от Никиты Михалкова на работу в Китае. Ещё никто не знал, и он сам, что там будет суждено провести полгода и вместо, документального фильма «Монгольский фантом» снять художественную кинокартину французского продюсера Мишеля Сейду «Урга», получившего 1991 году на фестивале в Венеции главный приз «Золотого льва Святого Марка».

Зима 1992 года не сулила народу СССР ничего хорошего. Бандитский переворот был не хуже большевистского в 1917. Народ голодал, бандитский беспредел наводил в стране ужас. Алексей Герман пригласил меня ставить трюки в своём новом фильме «Хрусталёв, машину!», который он начал снимать в Москве. Радости моей не было конца. Со времён нашей первой встрече на его первом фильме «Операция «С новым годом!» прошло двадцать лет. Герман стал классиком, его фильмы подавали смотреть на десерт. Вторым режиссёром работал друг Лёня Наумов, художником-постановщиком друг Володя Святозаров, директором фильма — друг Вячеслав Тельнов. Что ещё нужно, чтобы каскадёру встретить старость? Но жила киногруппа на Тверской улице в гостинице «Минск» и каждую ночь в номера вламывались бандиты неопределённой национальности, грабили и убивали постояльцев. Проведя в таком кошмаре две недели и беспокоясь о своей семье, оставленной в Ленинграде, я извинился и уехал домой.

В 1993 году Никита Михалков предложил мне работать вторым режиссёром /в западном кино это первый ассистент режиссёра/ на его новом фильме «Безусловный эффект шаровой молнии», который в прокате был назван «Утомлённые солнцем». Я согласился и отработал несколько дней. Разработал систему съёмки шаровой молнии, прожигающую фотографии на стене, организовал съёмку у дома на набережной. Никита, как кота за хвост, тянул с ответом по поводу моего гонорара. У себя в Питере я работал проректором Всесоюзного института и бросаться а омут мне не было резона. Наконец они с директором Лёней Верещагиным предложили мне по пятьсот долларов в месяц. Для меня это было слишком мало, не сопоставимо с зарплатой в

институте. Да и от дома отрываться на целый год не хотелось. Я отказался от этой работы, хотя Никита меня очень уговаривал. Но денег не добавлял. Не было у него на этот фильм денег. Собирал весь фильм по копеечке. То у Сейду, То у Седова. Но фильм снял. Народ, правда, еле выжил. Лёню Верещагина после этого ещё год трясло.

Вот через год, в 1994 году, я приехал к Никите на работу, заниматься прокатом «Утомлённых солнцем» после того как в Каннах он получил за него Гран-при — «Золотую пальмовую ветвь». Показав фильм во всех областях разрушенной России, появился шанс выставить фильм на Оскар, а по воле Всевышнего и получить за него Оскар.

В январе 1996 года студия ТРИТЭ Никиты Михалкова получила заказ на обслуживание съёмок в Москве фильма «Святой» режиссёра Филиппа Нойса от американской студии Юниверсл Пикчерс. Координировать работу американских и английских каскадёров с нашими Лёней Верещагиным было поручено мне. Я связался с Серёжей Воробьёвым и Игорем Новосёловым, вызвал Славу Бурлачко из Питера и познакомил их в гостинице «Аэропорт» с легендарным американским каскадёром Рони Ронделлом-младшим и Грегом Пауэллом от англичан. Англичане выполняли основную трюковую работу в фильме и их в группе было человек десять, которые работали во время съёмок в Англии. Мы выпили кофе и разделили сферы влияния. Американцы должны были сделать серьёзные трюки с прыжком с высотки в страховочный мат, а наши ребята — обеспечить взрыв машины около американского посольства в Москве, суету на улице и необходимую страховку. На съёмку на проспект Мира я приехал простуженный и учитывая, что мороз в ту ночь был сильный и помочь я мало чем мог, мешать ребятам не стал.

В 1996 году в разгар лета Никита Михалков принял решение запускаться с «Сибирским цирюльником», а я согласился быть вторым режиссёром. Это сложная организационная работа. Когда подготовительный период был в разгаре мы с Никитой поссорились из-за девушки /а вернее из-за моего отказа быть холопом/ и я уехал обратно в Ленинград, который уже стал Санкт-Петербургом.

Так моя карьера каскадёра и постановщика трюков закончилась. Без вздохов и сожалений. Слава Богу, что жив и здоров.

Три мушкетёра одесского разлива

Ранней весной 1978 года в кафе Ленфильма Ксения Маринина, режиссёр «Кинопанорамы» и Василий Ливанов, с которым мы отработали в 1976 году на "Ярославне, королеве Франции" познакомили меня с Георгием Юнгвальд-Хилькевичем. Василий Ливанов должен был играть роль Атоса, моего любимого героя из мушкетёров, поражённого изменой и жёсткого бойца. За чашечкой кофе он для проверки задал мне задачку про то, как один д'Артаньян может одолеть десять гвардейцев в Менге. Но чтобы это было правдиво и смешно. Почесав за ухом, я рассказал ему историю, в которой д'Артаньян убегает от гвардейцев по строительным пристройкам из досок, забираясь всё выше и выше и с последнего третьего этажа спустится по верёвке, выбьет у пристроек опору. Доски грохнутся, а гвардейцы, ухватившись за подоконники, останутся висеть на стене.

Георгий Эмильевич пригласил меня придумать и поставить трюки в телевизионном музыкальном фильме «д'Артаньян и три мушкетёра». Сценарий Марка Розовского был опереточный, а Хилл хотел украсить фильм скачками, драками и разными вывертами, чтобы всё было, как в заправдашном кино. Но всё это под музыку. И всё весело, без крови. Я пообещал ему собрать группу каскадёров, способных прекрасно фехтовать, падать на скаку с лошадей и управлять каретой, запряжённой шестёркой лошадей. Для пущей убедительности я показал ему рабочие материалы трюковых съёмок из фильмов «Стрелы Робин Гуда» и «Труффальдино», на которых мы с этими ребятами уже отработали. Георгий Эмильевич пришёл в восторг.

Надо сказать, что постановка драки имеет ту же художественную природу, как и постановка танца. И любое реалистическое, взаправдашное кино это всё равно зрелище, аттракцион. «Правда» в кино своя. Не как в жизни. Скорее в жизни делают всё как в кино. И часто попадают впросак. При этом, сохраняя историческую правду, нужно было учесть, что мушкетёры это отряд охраны короля. По штатному вооружению это была ездящая пехота /а ведь была ещё и кавалерия/, вооружённая мушкетом с запалами и пороховницей, двумя пистолетами, кинжалом и короткой /75 сантиметров/ обоюдоострой шпагой. Такой шпагой в бою можно рубить и колоть. В отличие от шпаги типа рапира, которая предназначалась только для уколов. Рапирой /гардеробной шпагой/ было легче проткнуть защитные латы и кольчуги противника, рапира легче и фехтовать ею можно быстрее и

изящнее. В те времена рапирой чаще пользовались на дуэлях, чем в боевых действиях. Но для кино это опасное и не выгодное оружие. Уколоть противника и ранить очень легко, а движений на экране не видно, не так как со шпагой или саблей. Амплитуда движений при фехтовании на рапирах скрытная, а сами движения слишком быстры.

Первый отряд мушкетёров в пятьдесят человек подчинялся на прямую Его Величеству, королю Франции Людовику Тринадцатому. Такой же отряд охраны был и у кардинала Ришелье с таким же статусом гвардейцев и аналогично вооружённых.

То ли по прихоти Александра Дюма, то ли ещё по каким то причинам военные этих отрядов постоянно конкурировали и ссорились. Говорят, виной всему была неприязнь кардинала к капитану королевских мушкетёров де Тревилю. Но так или иначе, одной из основных линий сюжета фильма была вражда гвардейцев кардинала и мушкетёров короля. По доброму. По свойски. До первой кровянки. По этой причине и чтобы подчеркнуть их приверженность разным фехтовальным школам /а в 17 веке фехтовальные школы возглавлялись Мастерами. Общей системы подготовки ещё не было../ я предложил гвардейцам фехтовать, используя приёмы французской фехтовальной школы, с использованием уколов, а мушкетёрам с использованием новомодной итальянской школы, то есть фехтовать преимущественно с рубящими ударами. И те и другие при сближении после первой атаки часто должны использовать захваты оружия и удары гардой. То есть фехтовальные поединки планировались мною короткими, построенными на одном — двух ударах. Отскоков и передвижений шагами использовать не хотелось. Во первых, это дополнительная трудность для оператора. Во вторых, это не практично в групповом бою. Да и все групповые бои носили гротесковый характер /одним ударом — семерых/. В третьих, уровень фехтовальной подготовки актёров при такой концепции легко позволял строить энергичные поединки. Кроме того Хилькевич пригласил на роль капитана гвардейцев кардинала де Жюссака актёра, мастера спорта СССР по рапире Владимира Балона и фехтовать ему на рапире было логично и легко. Хотя до этого он отличился и с саблями, поставив фехтование пеших гусаров в фильме Эльдара Рязанова "Гусарская баллада". Правда, без слёз на это побоище смотреть не возможно. Хорошо там не дошло дело до поединка на пиках, которыми тоже была вооружена кавалерия 1812 года. Кстати, он был выгоден мне не только мастерством фехтования на рапире при работе над своей ролью, но и своим пристрастием к

спиртному. А в Госкино СССР и на Мосфильме в те годы к этому относились очень строго. Поэтому контракт на постановку трюков с ним заключать не хотели и выбрали меня. Володя Балон, показав свои способности в фехтовании на "Гусарской балладе" в 1962 году, где постановщиком трюков был Пётр Тимофеев, следующее приглашение получил только в 1988 от Светланы Дружининой на фильм "Вперёд, гардемарины!". Они со Светланой состояли в не формальных отношениях с молоду, да и сказки Владимира Яковлевича про свои подвиги на "Трёх мушкетёрах" свою роль сыграли. Хотя перед съёмками "Трёх мушкетёров" в Москве были, известные в киношных кругах, мастера клинка Андрей Дрознин, Николай Карпов и Аркадий Немеровский, а в Ленинграде Иван Кох и Владимир Вышпольский. Но удача слепа!

Я написал Георгию Эмильевичу в сценарий, по началу музыкального спектакля, трюковую разработку, придуманных им сцен и со мной заключили договор на подготовку, репетиции и постановку этих сцен с 1 апреля по 1 августа 1978 года на общую сумму восемьсот «пистолей» /по советским временам сумма совсем не маленькая/. Директор фильма Михаил Бялый сказал мне, что при всём уважении к каскадёрскому труду он не может платить мне больше, чем Мише Боярскому. Миша, правда, тогда ещё актёр был начинающий и низкооплачиваемый /ставка 16 рублей 50 копеек/ и массовый зритель знал его по ролям Трубадура, волка и разных других животных.

В договоре определён мой статус — консультант по трюкам. И это очень точно. Придумывает и создаёт фильм режиссёр, а консультант подсказывает ему, как справочник. Если он что то принял из моего фантазёрства — это он придумал и нашёл на стеллажах моего захламлённого мозга. И точка. По заданию Георгия Эмильевича я придумал трюковые эпизоды в сценарий его фильма — «Драка на площади Менга», «Драка в монастыре де Шо», «Драка у дома Бонасье», «Засада на Гаврской дороге на Портоса», «Засада на Гаврской дороге на Арамиса», «Засада в таверне на Атоса и д'Артаньяна», «Драка в таверне Красная голубятня», «Прорыв д'Артаньяна в Лувр», где были драки с оружием /фехтование/, прыжки и падения с высоты, падение с лошадей, горение в одежде. Многое из придуманного он принял за основу и я получил аванс в четверть суммы. Под «драками с оружием» подразумевалось фехтование — слова «фехтование» в тогдашних трюковых расценках не было вообще и звонкие движения рапирой в кадре дополнительно не оплачивались, также как и бег, прыжки, езда верхом, езда стоя на подножке и другие физические действия, не опасные для здоровья. Поэтому то, что теперь Владимира Балона называют постановщиком

трюков неправомерно не только потому, что он трюков и не ставил, но и потому, что фехтование трюками не считалось. А то, что он, поставив три слабых сцены под моим руководством, идет в титрах первой строкой как постановщик фехтования /а фехтование там с первого до последнего кадра, мною поставленных/ — это следствие тесной «дружбы» Анатолия Ходюшина с заместителем директора фильма Инной в последние дни съёмок. Она была вхожа в редакцию Одесской киностудии и могла решить вопрос с титрами без должных официальных оснований. Дело в том, что закончив работу по сценарию и договору, я, получив гонорар, уехал. А Балон и Ходюшин соблазнили Хилькевича съёмкой дополнительных трюков, учитывая экономию денег на картине. Георгий Эмильевич разрешил им исполнить пару, не предусмотренных сценарием сцен, при прорыве д'Артаньяна в Лувр, где чуть не убили Мишу Боярского. Тогда им помогла горячая любовь маэстро к проявлениям мушкетёрской удали.

Рекомендации на постановку трюков у меня были солидные — от Андрона Кончаловского за работу на фильме «Романс о влюбленных» и «Сибириада», Владимира Наумова за работу на фильме «Легенда о Тиле», Сергея Тарасова за работу на фильме «Стрелы Робин Гуда» и Сергея Бондарчука за работу на фильме «Они сражались за Родину». В кино я на тот момент отработал каскадёром уже пятнадцать лет и опыт имел солидный. Работал я в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии руководителем курса трюковой подготовки актёров по кафедре физвоспитания /раздел профессионально-прикладной подготовки в государственной программе/.

Сразу после заключения контракта я начал заниматься с Мишей Боярским верховой ездой и фехтованием по системе Ивана Эдмундовича Коха. К слову сказать, Владимир Балон, занимаясь спортом, эту систему не признавал со времён своего обучения у И. Э. Коха в ЛГИТМиКе. Хотя сцена фехтования в "Гамлете" Григория Козинцева, поставленная Иваном Эдмундовичем Кохом с ассистентами Виктором Ждановичем, Кириллом Чернозёмовым и Андреем Олевановым, не могла не вызывать уважения.

Мы с Мишей выезжали по утрам перед его репетицией в театре Ленсовета на базу нашего института в Сестрорецк в школу верховой езды парка "Дубки", где директором тогда работала мастер спорта СССР Валя Зубанова и там тренировались два часа. Сначала лёгкая разминка с использованием фехтовальных и гимнастических упражнений, элементов вольтижировки, а потом занятия верхом в манеже. Миша, одарённый от природы, работал

усидчиво и делал заметные успехи.

В апреле, когда во Львове начались съёмки, он выглядел самым подготовленным из мушкетёров. По началу, правда, и добронравный мерин Хасхан увозил его куда хотел. Но это быстро закончилось и Миша нашёл с ним общий язык. Помогала ему наездница из Львова Лариса, с которой они после съёмок перегоняли лошадей на конюшню дорогой в несколько километров. Московские артисты Валя Смирнитский, Игорь Старыгин и Вениамин Смехов подготовились к съёмкам гораздо хуже, но на тренировки к Ларисе тоже ездили регулярно. Заниматься с ними должен был Владимир Балон, игравший в фильме роль капитана гвардейцев кардинала де Жюссака. Но, как он сам жаловался, вытащить актёров на тренировки у него не получилось по причине их занятости и лени. К тому же расслабляющие обстоятельства — Одесская киностудия, телевизионный фильм. Всё второй сорт, если не третий. Надо честно признаться, что кроме Миши, никаких лавров от этой картины актёры не ждали и относились ко всему поначалу «спустя рукава».

Я взялся за работу вместе со своими товарищами по студии каскадёров Толей Ходюшиным, Серёжей Васильевым, Колей Павлюком, Геной Макоевым, Осей Кринским, Олегом Василюком и Колей Сысоевым, которые по сути были моими первыми учениками в студии каскадёров при ЛГИТМиКе. Хотя перед «Сибириадой» летом 1976 года они меня кинули и мне пришлось набирать новую группу мальчиков для битья, я решил попробовать подружиться с ними ещё раз. Толя Ходюшин заключил с директором договор кучера /мастера конной выездки/ по подготовке лошадей к работе в упряже и всё равно бы присутствовал на съёмках, электризуя обстановку и выжидая удобного момента, чтобы перехватить инициативу. Взять картину сразу он не мог ввиду отсутствия у него нужного статуса постановщика трюков и каскадёра /он не имел образования и спортивной квалификации/. Мастер рапиры Володя Балон, имея актёрский договор, обещал помочь в фехтовальных сценах с д'Артаньяном. Но творческая, организационная и юридическая ответственность за травмы при трюках, за стиль и зрелищность оставалась только на мне.

В Госкино СССР я пробил разрешение на исполнение актёрами трюков после моей специальной подготовки и под мою ответственность. А это предполагало и дополнительную оплату им трюковой работы. Я тогда был одержим идеей финансового стимулирования трюковых актёров. Иначе мой курс в ЛГИТМиКе потерял бы мотивацию и привлекательность к занятиям.

Поначалу всё складывалось очень удачно. Начали снимать двор де Тревиля. Мы с Балоном привёли спортсменов фехтовальщиков из СКА и в содружестве с Хиллом придумали фехтовальный танец под музыку Максима Дунаевского. Ставить танец помогала его жена Таня, проработавшая много лет в балете. Я, чтобы не терять драгоценного времени, отрепетировал на той же площадке бой д'Артаньяна при его прорыве в Лувр, повторив отрепетированные ещё в Сестрорецке связки с обоюдоострой шпагой. Поочерёдное нападение троих гвардейцев, один из которых рубит его по голове и ногам, а Миша ловко уклоняется и прыгает. Хиллу сценка понравилась и он решил её снять. К тому же стена с плющом и решётка особняка, у которого снимали двор де Тревиля, очень походила на ухоженные палисадники Лувра. Он её вставил в фильм не смотря на то, что когда потом в августе снимали сцены прорыва в Лувр, шпага у Миши по велению Балона была другая — четырёхгранная рапира.

Вообще шпаги у д'Артаньяна меняются как перчатки, хотя реквизит этот очень важен для фильма. Но Балон отнёсся к этому по своему понятию. Фехтовальные движения на рапире и шпаги совершенно разные. Рапиристы наносят колющие удары после коротких защит, а шпажисты — колющие и рубящие удары с большей амплитудой движений и меньшей скоростью. Шпага значительно тяжелее рапиры. Балон был рапиристом. Переучиваться на владение шпагой он не хотел и не мог — годами отработанные движения быстро не поменять. А именно его слово в выборе оружия было для Хилла последним. Пахан всё-таки!

Между игровыми актёрскими сценами мы дружно репетировали предстоящие бои, проверяли придуманные мною в сценарии сцены, оттачивали конное и фехтовальное мастерство. Весна бушевала сиренью во Львовских скверах и наших мушкетёрских сердцах. Восторженные львицы от привалившей радости не находили себе места. И Юнгвальд-Хилькевич, и я по началу строили из себя строгих начальников и держали гвардейцев и мушкетёров в строгой узде. После дневных съёмок быстренько на обед, между переменой блюд разбор фехтовальных поединков на ножах и вилках, и… на вечернюю репетицию на конную базу или в спортзал СКА. Потом спать без задних ног под сладкое щебетание птиц и львовских девчонок. График съёмок не позволял расслабиться. За два месяца нужно было снять три серии музыкального фильма со скачками и стычками. Я уж не говорю об актёрских сценах со звёздами первой величины. Такого в советском кино ещё не знавали.

Первая трюковая съёмка — приезд д'Артаньяна в Менг и

стычка с гвардейцами кардинала. Две недели репетиций сцены погони гвардейцев за д'Артаньяном по площади Менга, тренировка прыжка Боярского и падение вниз головой Толи Ходюшина с высоты третьего этажа. Массовка, актёры и карета, запряжённая шестёркой лошадей. Толя её довольно быстро съездил по львовским предместьям. Начали с массовки, вкатились в работу, сняли первые метры плёнки. Сняли песни и танцы уличных актёров. Сняли Мишин прыжок, как бы в седло лошади, которую за время полёта успевает отвести в сторону Коля Павлюк и Миша этаким простаком приземляется в сено. Вообще мною была придумана сцена с его прыжком по верёвке со строительных лесов /в 17 веке строительные леса тоже были/, а потом выбивание несущей стойки и крушение лесов. А гвардейцы остались бы висеть на подоконниках. Было бы смешно. Но леса построить поленились /или пожалели денег/ и ограничились убеганием д'Артаньяна от гвардейцев и прыжком в седло лошади, стоящей внизу. Жаль, что даже кадр, где д'Артаньян высовывается из окна третьего этажа с висящим гвардейцем Павлюком и заявляет тем самым драку на верхних этажах, был режиссёром отвергнут по причине липового кувшина, которым Миша огрел Жору Мартиросяна. Миша прыгнул с балкона крепостной стены решительно и смело. Во время тренировок, день за днём поднимаясь по ступеням лестницы и прыгая в сено, он обрёл уверенность и мастерство в этом упражнении. Главное для Миши было научиться выбрасывать вперёд ноги и приземляться на спину. Иначе можно сломаться. День прошёл. На другое утро отсняли погоню людей Рошфора по площади за Мишей и уже хотели отказаться от падения Толи из окна. Хватит материала для сцены. Сцена сложилась, смысл понятен. Толя сам хочет рискнуть, попробовать себя в высотных трюках. Да и денег не мешало заработать. Мне это не нужно. Лишний риск, ответственность за плохо подготовленный трюк. Толя не спортсмен, подготовлен слабо, особенно к высотным трюкам, требующим хорошей координации. Я отвечаю за травмы своей головой. Таковы правила для постановщика трюков советского периода. После смерти Евгения Урбанского на съёмках «Директора» в 1965 году постановщик трюков отвечает за всё по Уголовному кодексу СССР. Кстати на съёмках «Директора» работал и Володя Балон со своими друзьями автогонщиками, которые и погубили Урбанского. Наконец я решаюсь. Толя не акробат, но парень отчаянный. Я тренировал его и в Пушкине, и во Львове вместе с Мишей Боярским падениям с высоты к этому эпизоду. Главное попасть с 10 метров в квадрат специального мягкого мата для прыгунов с шестом размером 4х4 метра. Да и не

довернуться и приземлиться на голову опасно. Чревато переломом позвоночника. Свет уходит. День кончается. Мотор! Камера! Начали! Толя на секунду-две замер на подоконнике, оценил высоту, прижал рукой шляпу и… нырнул вниз. Бабах. Стоп! Снято! Спасибо, Толя! Львовские девушки визжат от восторга. Заместитель директора Инна Финкель была очарована таким мужеством Ходюшина и стала ему верной подругой до конца съёмок. Редактор Лена Демченко сдружилась с Колей Павлюком. Это стало предпосылкой в покровительстве администрации Толе Ходюшину не только в процессе съёмок, но и при печатании титров фильма.

Как было, Юра? — спрашиваю Хилла.

Нормально. Только мне это не нужно. Да и стоял Толя на подоконнике долго. Видна была подготовка и нерешительность. После удара так не падают. Но акт о выполненной работе я подпишу. Пусть директор трюковые платит. Вы заслужили.

Вечер был дурманяще тёплый. Запахи сирени наполняли воздух. Советское Шампанское лилось рекой. Киногруппа бросилась в первый загул.

Длился он не долго и проник в группу не глубоко. Директор Михаил Бялый и второй режиссёр Таня Хилькевич ещё имели силу власти. До тех пор пока не отснимут больше материала, когда менять актёра и переснимать сцены в декорациях уже не возможно.

Пока готовили и репетировали сцену в доме галантерейщика Бонасье, где режиссёр Георгий Юнгвальд-Хилькевич и Володя Балон проявили чудеса выдумки, я отрепетировал с Мишей сцену у дома Бонасье с двумя ударами от нападавших гвардейцев и стремительной подсадки Констанции в карету. В Констанцию переодели Женю Топорова и он, после прикосновения к нему д'Артаньяна, успевал запрыгнуть на ходу в карету, из которой уже был вышвырнут Гена Макоев. Сцена получилась короткая и выразительная. Сняли её за два дубля. Второй дубль выполнял Костя Яковлев /Могила/. Особо опасные трюки, стоимостью 56 рублей разрешалось выполнять каскадёру один раз в день. Второй дубль должен был выполнять другой каскадёр, не переживший стресса. О времена, о нравы! Запредельный гуманизм большевизма!

Тёмной тучей нерешённых проблем надвигались съёмки драки мушкетёров с гвардейцами в монастыре Дешо. Придуманная мною на бумаге схема плохо укладывалась в географию выбранного места. Нужно было всё переделывать. Володя Балон быстро вывел за скобки себя и, натренированного мною Питере, Мишу, сказав, что придумал с ним поединок,

который не будет касаться взаимосвязи с тремя мушкетёрами, дерущимися с отрядом гвардейцев. Трое против восьмерых. Весело и непринуждённо. Да ещё выразить в каждом ударе определённый характер персонажа. Юнгвальд-Хилькевич задал общие характеристики образов и ждал когда я начну отрабатывать сумму своего контракта придумками смешных гэгов в стиле Чарли Чаплина. Дворик выбранного для съёмок костёла слабо напоминал французский монастырь с ухоженными цветниками и клумбами, но имел два три уютных уголка и довольно привлекательные ворота с аркой. На них-то я и решил "приподнять и прославить» раненного Атоса, чтобы лишить его необходимости махать шпагой по сторонам с, травмированным по сюжету, плечом. Там ему и помочь мог кто-либо из товарищей, метнув во врага шпагой. Нет. Шпагой — это слишком. Подушкой! Конечно, подушкой. А откуда здесь возьмётся подушка? Так вот же монашки. Пусть они набивают подушки перьями и пухом. Это не делали во дворе? Так будут делать. Мы их научим. И в эти перья падают гвардейцы, поднимая вихри перьевого снега. Живописно. Вся драка сквозь пелену перьевого снега. Образ бушующей драки! Здорово! Потом окажется, что " перьевого снега" у художника хватит только на одну сцену с Портосом! И Атосу будет чем помочь. А кто поможет? Конечно молодой, провинившийся д'Артаньян. Хилькевич в восторге. Теперь нужно только совместить драку д'Артаньяна с де Жюссаком и Атоса с гвардейцем в одном месте, удобном для оператора. А в глубине кадра поставить фехтующих с гвардейцами Арамиса и Портоса. А как Атос заберётся на эти ворота? Не вопрос! Он же хитрый и умный и знает, что находясь выше своих противников, имеет преимущество. Вот он и забрался туда. По… лестнице. Какой лестнице? Ну стремянке такой, с одесской киностудии. Нет. Это не возможно. Но забираясь по лестнице, он элегантно фехтует с Осей Кринским и Геной Макоевым, отбиваясь от набегающих и догоняющих его гвардейцев. Это подходит. Иначе Вене трудно проявить своё мастерство фехтовальщика. А за памятником, взбираясь по лестнице, может получиться. И ни одного удара гардой по лицу противника, как себе это позволяют другие. Только изящные уколы. На ногах, согнутых в коленях, Веня стоит хорошо, создавая образ бывалого фехтмейстера.

А где Арамис? Фехтует он не важно. А нужно показать, что он мастер клинка. Но для этого не обязательно брать десять защит и наносить ответные уколы в течении десяти минут. Парирует укол шпагой Толи Ходюшина, набежавшего по лестнице красивого пассажа, вальяжная пауза и мощный удар гардой и… Толя скатывается по лестнице. Вот и всё фехтование. Только,

пожалуйста, Толя, направляй клинок в пол, на уровне ног, подальше от лица актёра. А то вдруг Арамис поскользнётся. Ну вот! Что я говорил?! Вот и поскользнулся. Слава Богу, обошлось. Потом я понял, что Толя Ходюшин всё время опаздывал на схватку с Арамисом, чтобы не падать от его удара с верхней ступени лестницы. А Арамис, ликвидировал паузу ожидания, спускаясь по лестнице навстречу Толе и создавая себе опасные условия передвижения. Зато оплату Толя потребовал, как за падение с верхней ступени в 56 рублей. Жук навозный.

Теперь продолжим у этих ворот. Арамис! Зажми шпагу Олега после его укола ажурной кованой калиткой и… ответный укол сквозь решётку забора. А меня и вовсе этой калиткой сбей вместе со шпагой, когда я к тебе подбегу. Потом нужно спрятаться в нише пассажа /какой живописный проход оказался рядом/, от преследующих тебя гвардейцев со шпагами, и… уложил их, подставив подножку. А фехтуя с гвардейцем, отвлёкся и добил меня оплеухой, отправив в корзину с перьями и пухом, который всё время должен летать в воздухе от драки и падений. Собрав клинки поверженных врагов, оценил полёт вниз головой гвардейца, проткнутого мощным броском шпаги Портоса. Упасть с крыши со шпагой в теле приехали дружки-каскадёры Коля Сысоев и Олег Василюк. В советские времена все работали на основном месте работы по специальности и освободиться для съёмок тем, кто хотел быть каскадёром, было очень не легко. Для безопасности падений я заказал машину песка и страховочные маты прыгунов с шестом. Марк Бурд всё вовремя доставил на съёмочную площадку.

А что Портос? Он с одного удара шпагой выбивает клинок у гвардейцев и развешивает их по разным "вешалкам". Схватив гвардейца Колю Павлюка на плечи, сбивает его телом нападающих гвардейцев, как мухобойкой. А, схвативших его за обе руки силачей, сталкивает лбами у колонны. Но это уже идёт под шутливую песню и нужно следить за ритмом, выполняя "танец" драки.

А теперь можно передохнуть и посмотреть не забыл ли чемпион СССР среди юниоров по рапире Володя Балон своих спортивных навыков в поединке с Мишей Боярским. Как серьёзность их поединка с д'Артаньяном ложится на шуточную канву музыкального фильма? Это прерогатива Георгия Эмильевича. Ему виднее. Однообразное рапирное фехтование на общем плане создавало напряжённость, нужную в этой сцене режиссёру. Пинки д'Артаньяна под зад де Жюссаку были не смешны, не выразительны и не прибавляли красок характерам их персонажей. Придуманный и выполненный Хиллом бросок

кинжала в д'Артаньяна, да ещё вынутого Балоном из сапога привели меня в шок и я возвысил голос. Терпение лопнуло ещё и оттого, что мушкетёры на репетиции, как и на съёмку пришли после изрядного возлияния Советского шампанского и плохо контролировали свои движения. Падение на ступенях Игоря Старыгина не было случайным и заставляло насторожиться. К тому же оператор снимал всю длинную и нудную сцену поединка Балона и Боярского одним кадром. Да ещё с мало интересной композицией?! Может такой метод был оправдан в фильмах Андрея Тарковского. Но здесь? Вы меня извините. Полынникову просто было лень переставлять камеру или снимать с руки. А Хиллу, видимо, было лень думать о раскадровке. Камера, правда. была ещё та. Доисторический Конвас. Может поэтому они его и не переставляли так часто. Она могла, вообще, сломаться. Юнгвальд-Хилькевич похлопал меня по плечу, напомнив мне, кто на площадке хозяин, отчего я почувствовал себя не в своей компании. Второй крупный эпизод закончен. На следующий день мы уже спланировали снимать сцену у дома Бонасье. Приехала Ира Алфёрова со своим мужем Сашей Абдуловым, который должен был играть роль д'Артаньяна, но был жестоко отвергнут Хиллом в угоду, внезапно просиявшему Мише Боярскому. Без тени желчи Саша попросился поучаствовать в драках и Хилл придумал ему выразительную «смерть» в самом конце сцены дуэли в Дешо от удара локтем зоркого Арамиса. Стоп! Снято!

Приехала Маргарита Терехова. Услышав о приезде, я вызвался встретить её в аэропорту. Я был влюблён во все её роли. Она удивилась такому администратору, но поднимать скандал не стала. Мы гуляли по Львову, говорили о Тарковском, об их замечательном новом фильме «Зеркало», вышедшем недавно на экраны СССР. На репетиции двигалась она прекрасно, в седле сидела легко и свободно. Лариса Джаркас её прекрасно дублировала в сложных проскачках и прыгнула за неё в седло из окна таверны. Оказалось, что со студенческой поры Маргарита регулярно занималась верховой ездой. Мы придумали, что в погоне за ней д'Артаньяна из таверны она его обхитрит и, спрятавшись в чаще, убьёт из пистолета под ним лошадь. Сняли мы это легко и быстро. Миша блестяще выполнил трюк высокой сложности — завал лошади. Правда лошадь Исфана была выдрессирована Толей Ходюшиным на этот трюк так, что сделать это мог при желании и Веня Смехов. А с отёкшими и полупарализованными задними ногами кобыла Исфана еле стояла. Но Толе нужно было её заявлять в съёмках, чтобы оправдать полученные у директора Михаила Бялого деньги и я ему в этом помогал.

Веня приезжал на съёмки очень редко. Играл он в театре на Таганке и заниматься всякой ерундой, вроде конных тренировок, ему было некогда. В один из таких его приездов во Львов Хилл решил снять проскачки мушкетёров, в сценах их путешествия в Англию. Присмотрели дорогу, по которой могла ровно ехать съёмочная машина, а вдоль дороги тянется обочина, пригодная для скачки на лошадях и с пейзажем, сильно напоминающим просторы северной Франции. Местечко это Брюховичи оказалось в пятидесяти километрах от Львова и на перевозке лошадей решили сэкономить. По близости помощники Хоюшина Вова Поляк и Игорь Березовский нашли жеребцов из конной школы современного пятиборья. Чтобы снять несколько проскачек и падение Толи Ходюшина в образе гвардейца, бросившегося в погоню за мушкетёрами и убитого Арамисом после возгласа «Я задержу их, ничего!», мы переоделись в костюмы мушкетёров. Когда мы сели верхом в костюмах, со шпорами, больше похожими на пилу «Дружба», лошади и без того горячие, кинулись в лес, как наскипидаренные. Содрав нас о густо растущие вековые деревья, они скрылись из виду. Полдня их искали и, найдя в конюшне родного посёлка, насильно вернули на площадку.

Прогнав их пару раз в гору, мы сняли проскачки и падение гвардейца. Упал Толя очень не удачно, получив сильный ушиб бедра и раскритиковав меня, как постановщика конных трюков. Падать с коня он не любил, а посему учился неохотно. Дорога была такой твёрдой и копать большую площадь мы поленились. Когда Игорь Старыгин на встречном галопе обозначил удар шпагой, Толя задержался с падением и грохнулся с лошадки вертикально, потеряв скорость и проехав вскопанный участок дороги. Травма была сильной, но он решил остаться на площадке и доснять проскачки мушкетёров.

Собственно оставалась проскачка д'Артаньяна и Атоса вдоль дороги на хорошем галопе. Мише Боярскому Лариса привела своим ходом его Хасхана, а Вене Смехову подвели того зверя, который тремя часами раньше ссадил меня. Хилл отверг наши опасения, оправдывая риск, необходимостью крупных планов скачущих мушкетёров. В этой проскачке крупный план с движения было бы и не снять. Хилькевич, видимо, просто хотел показать Вене, что деньги он платит ему не зря.

Мотор! Кони застригли ушами. Веня плохо держал повод, смутно понимая что с ним делать, кроме как висеть на нём в случае падения. Камера! Начали! Кони рванули быстрее снарядов легендарной «Катюши». Наверное они подумали, что это Олимпийские игры. Боярский сидел откинувшись назад, легко компенсируя толчки и без того гладкого галопа Хасхана. Он

поймал на скаку сорванную порывом ветра шляпу и вновь одел её на голову. Веня подпрыгивал над седлом и приземлялся, когда лошадь уходила из под него далеко вперёд. Держался он только за повод, отчего его лошадь несла, закусив удила. Мастер конной упряжи Ходюшин из каких то соображений сделал у седла лошади Вениамина Смехова очень короткое стремя. На таких стременах скачут жокеи на ипподроме. Эти высокие стремена выкидывали Веню из седла на каждом темпе галопа, но заметил я это намного позже, отсматривая материал.

И вдруг на пути мушкетёров огромная яма. Кто её в лесу, за пятьдесят километров от Львова, мог выкопать. Трудно было тогда представить, что яму эту копал Ходюшин под меня, а попал в неё Веня Смехов. Очень ему хотелось доказать, что плохой постановщик трюков, а он хороший. Хасхан под Боярским мягко отвернул, а Веня ещё крепче вцепился в повод, осадив коня на задние ноги и потеряв контакт с поводом, а короткие стремена выкинули его, как катапульта. Конь рванул из под Вени, оставив его искать землю. Веня её нашёл. И слава Богу, живым и здоровым. Машина «Скорой помощи» всегда дежурила на площадке. Опасной травмы не обнаружили и Веня отказался ехать в больницу. Но скакать верхом больше не обещал. К счастью, крупные планы скачущих мушкетёров были отсняты чуть раньше. А на этой проскачке Веню в лицо не разглядеть. Можно было снимать и дублёра.

Конные проскачки и трюки в фильме могли бы быть в гораздо меньшем объёме. Во французском фильме «Три мушкетёра» 1961 года Бернара Бордери с Жераром Баррейем и Милен де Монжо мушкетёры за подвесками в Англию видимо ездили на поезде. Таких захватывающих проскачек и засад во французском фильме нет. Похожие проскачки были в американском фильме «Три мушкетёра» 1973 года режиссёра Ричарда Лестера с Майклом Йорком в роли д'Артаньяна. Это Георгий Эмильевич придумал такую выигрышную для кино прелесть. На стадии проработки сценария я предложил ему три варианта стандартных конных трюков в трёх засадах. Портоса собьют, убив под ним лошадь из мушкета, а его дублёр выполнит трюк "подсечку лошади на галопе". На троицу мушкетёров во второй засаде должны с деревьев спрыгнуть гвардейцы, но промахнувшись, бросятся в погоню, а Арамис, сбив с коня гвардейца, лихо прыгнет через баррикаду из повозок, порубив пеших гвардейцев, галопируя среди них верхом, скроется на своём коне в чаще леса. А Атос, создавая преимущество перед толпой гвардейцев, выкинувших в драке его в окно и прижавших к стене д'Артаньяна, прыгнет на коне в разбитое окно таверны. Передав своего коня д'Артаньяну

он проявит своё графское благородство и прикроет своей шпагой дальнейшую скачку д'Артаньяна к заветной цели. Атос, в отличие от Арамиса и Портоса не помчится вдогонку за д'Артаньяном. Но ведь и Портос, и Арамис по пути в Лондон его не догонят. Да и побеждали они в одиночку дюжину гвардейцев, действуя в стиле сказочных /если не сказать — опереточных/ героев. Таков жанр фильма, задуманного и снятого Юнгвальд-Хилькевичем.

Художник фильма Лариса с трудом согласилась построить в таверне такое огромное окно, но режиссёр её убедил пойти против правды. Конечно, на лошадях в окна не прыгали. И не только во Франции. Но создать на экране ритм движений актёров, сочетающийся с ритмом музыки не просто. Да ещё насытить экранную жизнь героев выразительными действиями. Можно, конечно, и в дилижансе себя проявить, как это было сделано Джоном Фордом в 1939 году. Но Юнгвальд-Хилькевич выбрал это.

Засада людей Рошфора на Портоса снималась первой. После падения, убитой из мушкетов лошади под Портосом, он остаётся на ногах и отстреливается от толпы гвардейцев из пистолетов, разогнав их по кустам. Мне хотелось, чтобы вся поляна была густо затянута дымом и люди Рошфора появлялись и исчезали в густом дыму, как призраки. Это помогло бы оправдать и противостояние одного Портоса против большого числа противников и убивать их по одному или парами. Потом из кустов вылетают кувырком парочка гвардейцев, и Портос, терзая кого-то, получает огромной дубиной по голове. Но дубина ломается, не причиняя ему вреда, и Портос ударом оглушает гвардейца. Сквозь сизый дым от выстрелов появляется очумевший гвардеец на коне и Портос сбивает его вместе с конём бычьим ударом своей крепкой головы. Сев верхом на поваленного и встающего коня, он бросается вслед за Д'Артаньяном. Стоп! Ещё дубль!

Падение Портоса снимаем полдня. Не получается у Ходюшина остаться на ногах после подсечки. Это классическое исполнение, показанное миру Петром Тимофеевым, артистом конного цирка Алибека Кантемирова. Точнее у Толи не получается сделать подсечку. Редко подворачивалась возможность в кино рискнуть чужой лошадкой. Подсечку он делает третий раз в жизни. Вырываются из руки штрабаты в момент выдёргивания передних ног лошади на темпе галопа. Когда в темп не попадаешь, передние ноги лошади уже слишком загружены и нужно прикладывать большое усилие, чтобы их согнуть и прижать ей под брюхо. Если попасть в темп точно, когда лошадь ещё не начала делать вымах передних ног на галопе, усилий не нужно и она легко уходит под тебя в кувырок, а

всадник, не теряя вертикального положения корпуса, легко остаётся на ногах. Толя падает неуклюже и лошадь успевает врезать задней ногой ему по голове так, что он полчаса лежал и держался за голову. Заныл, что я плохой постановщик конных трюков. А я перекрестился, что не отправлюсь из за этого выскочки в тюрьму. Пришлось второпях самому делать второй дубль и тоже не очень удачный. Третий дубль /а каждый каскадёр имеет право на один дуль в день по инструкции/ делает Коля Павлюк. Оставляем дубль, стоящего на четвереньках Портоса, которого двенадцать гвардейцев успели бы разорвать в клочья, пока он достаёт свои пистолеты. Когда начали снимать выстрелы, пистолеты не стали стрелять. Пиротехник со страху убежал с площадки в лес. Пришлось оставить дубль, где Портос распугивает гвардейцев не стреляющими, да и плохо различимыми на экране пистолетами. Крупный план пистолетов снять попросту поленились. Рисунок, разлетающихся в стороны гвардейцев, остался оправдан только свирепостью рыка Портоса. Пиротехник, убежавший с площадки, не сделал задымление, которое бы создало атмосферу боя, начавшегося с выстрелов гвардейцев из мушкетов и украсило изображение. Гена Макоев оглушил Портоса дубиной, сделанной из пенопласта на Одесской киностудии по просьбе режиссёра, со второго дубля и получил свою зуботычину. Я, вылетев из кустов, прыгнул на телегу и, получив удар от Портоса, грохнулся на землю. Как бы это смотрелось в клубах дыма. Особенно выезд из клубов дыма одинокого гвардейца на схватку с Портосом. Коля Павлюк выкатив на Исфане, завалил её, как любимую девушку. Причём три раза. В первом дубле Портос забыл с какой стороны нужно садится на заваленную лошадь. Во втором завал сделали по другому, но, сев верхом, тяжёлый Портос не дал Исфане встать на ноги. Накануне Исфану опоили, ноги у неё отекли и она еле-еле на них стояла. Поднять Портоса она не смогла. Такие мастера конного дела. Работа эта лошадиная не для слабых ребят. Но они и оказались не слабые. Особенно Хилл, который всё смонтировал из этого брака. Стоп! Снято!

Вторая засада на мушкетёров снималась в том же лесу. Ехать на съёмку около часа. Потом час гримироваться в автобусе гримёров. Наклеить усы и бороды десятку гвардейцев не так просто. С раннего утра в гостинице гримировали актёров. А на всю ораву ни рук, ни времени не хватало. Слава Богу, костюмы мы брали с собой в гостиницу, обживали их и экономили рабочее время. Пока всех не подготовят, начать репетиции с теми, кто готов, довольно сложно. Люди ищут любой повод, чтобы лечь под кустом и затянуться сигареткой, обмусолить вчерашние

похождения. По замыслу режиссёра засада должна закончится победой Арамиса, воззвавшего к магической силе молитвы и таким образом прочертить его линию аббата. Кроме того Игорь хорошо сидел в седле и смотрелся на коне очень изящно. Ещё придумывая сцену, я решил оставить его верхом, рубящим гвардейцев, галопируя среди толпы. Репетиции Старыгин выдерживал блестяще. Ракурс съёмки сцены планировался мной из центра поляны, а Арамис галопирует вокруг камеры и рубит пеших и конных гвардейцев шпагой. Так было бы легче обеспечить движение на галопе, удерживая из центра лошадь Старыгина на корде из тонкой капроновой лески. Оператор Саша Полынников в день съёмки встал не с той ноги и решил камеру поставить сбоку от поляны и снимать всё одним кадром на общем плане. Тут и крылась гибель замысла. Если я давал Саше совет как снимать, он делал всё наоборот. Даже если бы лошадь под Арамисом пошла галопом по кругу, видно бы ничего не было. Ближняя точка в двух метрах, дальняя в десяти. Но лошадь на съёмку привезли другую и она под Арамисом галопом не двигалась. Толя Ходюшин помочь делу не спешил. Его замыслы тоже стали понятны немного позже. Хотелось ему стать главным, а советские законы не позволяли. Не было у Толи нужных документов. От гвардейцев, размахивающих шпагами, лошадь шарахалась как от чертей. К полной моей «радости» пиротехник привез только четырёхгранные рапиры, которыми мушкетёры в XVII веке не вооружались. Рубящие удары с коня делать ими не разумно. Только уколы. Не сразу я понял влияние рапириста Володи Балона на выбор оружия в фильме. Так, лучшая по рисунку сцена засады на Арамиса превратилась в серое месиво. Но каскадёры работали отлично. Особенно старались боксёры Женя Топоров и Костя Яковлев, получившие накануне от меня упрёк за трусость. Они не смогли по команде «начали» спрыгнуть с деревьев между скачущих на лошадях мушкетёров. Зато скачка и фехтование Игоря Старыгина были выше всяких похвал. Управлять лошадью одной рукой и при этом рубиться шпагой — это занятие не для слабонервных. Стоп! Снято!

Съёмки во Львове закончились и группа переезжала в Одессу. Закончились "львиные" игрища, происки четвёрки мушкетёров под предводительством Балона де Жюссака. Владимир Балон — симпатичный дядя, но актёр весьма слабый, пытался компенсировать свою малозначимость в искусстве важной ролью в быту. Он занял позицию пахана, старшего по возрасту и знающего, где хранится золотой ключик от ящика Пандоры. Актёры с удовольствием повелись на эту блесну и со всеми вопросами обращались к Балону. Он, наконец-то, искупался в

«Славе» провинциального метрдотеля.

Во время моих отъездов из Львова /а я параллельно работал у Андрея Кончаловского на «Сибириаде», ставя трюки пожара на нефтяной вышке и дублируя Никиту Михалкова в горящем тракторе/ Володя Балон с режиссёром сняли сцену фехтования д'Артаньяна при сопровождении Констанции и Бекингема после свидания с Анной. Опасных падений там не предполагалось и д'Артаньян всех обманул своей хитростью и филигранным фехтованием и я спокойно подписал журнал выполненных мероприятий по технике безопасности.

Драку д'Артаньяна в доме Бонасье с двумя сексотами кардинала, где проломив пол Миша побрил одному их них голову, вообще, не знаю кто придумал. Лучше бы я этого не видел!

Приехав в Одессу, Хил для разгона решил снять сцену поединка д'Артаньяна с де Жюссаком на берегу Ламанша в Грибовке /это 60 км. От Одессы/. Там крутой песчаный обрыв у моря и я подсказал ему хороший ход, чтобы закончить этот поединок. Финал всегда очень важен. Так вот, фехтуя наверху обрыва, Балон де Жюссак, опытный боец, должен оступиться и, слетев с обрыва, запутаться в рыболовных сетях. Тут то д'Артаньян у него и отберёт пропуск с подписью Ришелье, но оставит его в живых.

Точно такой же ход я использовал в драке на берегу реки в «Сибириаде» и думал, что реплика будет допустима в этой сцене. По ошибке, в суете съёмки, Миша спрыгнул с обрыва первым и запутался в сетях, импровизируя сцену. Но он оказался в ситуации проигравшего и они долго выкручивали по камням с нудным обменом ударами и немыслимыми пируэтами вымучивая победу д'Артаньяна над лучшим фехтовальщиком Франции. Останавливать сцену Хилл не хотел, потому что плёнки в кассете оставалось мало и на второй дубль всё равно бы не хватило. Снимать второй дубль у актёров не было сил, но главное, сильно стемнело. Съёмка была режимной, то есть рассчитанная на короткий период сумерек. А пока перезаряжали бы камеру наступила бы ночь. Хилл дал команду печатать этот единственный дубль и посчитал сцену снятой. Когда я увидел рабочий материал затянутой, однообразной дуэли на рапирах, стало понятно куда из Львова исчезли обоюдоострые шпаги. Балону фехтовать на рапирах было сподручнее. Он с детства был и оставался рапиристом. Представляю чтобы сказал мне про оружие в фильме мой друг и учитель Лёня Тарасюк. Со времён нашего знакомства на «Короле Лире» мы с ним мечтали поработать на «Трёх мушкетёрах» и репетировали у него в

Эрмитаже все нюансы боёв времён Людовика XIII. Моя наивность и вера в людей долго не позволяла мне рассмотреть интриги и подковёрную борьбу.

В павильонах одесской киностудии заканчивали строительство декораций таверны «Красная голубятня» и Таверны, в которой драться с гвардейцами должны были Атос и д'Артаньян в последней засаде по пути в Лондон. По замыслу перевес в драке двоих мушкетёров против дюжины гвардейцев должен был решить прыжок Атоса на лошади в окно таверны. Уступив свою лошадь д'Артаньяну, Атос должен прикрыть его погоню своей шпагой. Толя задал плотникам необходимые размеры окна, чтобы он мог прыгнуть в декорацию на лошади и мы сосредоточились на репетициях драки в «Красной голубятне». Прямо на территории киностудии находился причал яхт клуба и можно было совершить морскую прогулку. Но мне было не до прогулок.

Драка в «Красной голубятне» была самой сложной по накалу, трюкам и раскрытию характеров мушкетёров. Именно здесь нужно было придумать скупое, экономичное фехтование прожжённого бойца Атоса, сметающего всё, как ураган, Портоса, мастера изящного клинка, Арамиса и неуёмного драчуна д'Артаньяна. Балона в этой сцене не было даже в массовке. Он уехал в Москву. С Георгием Эмильевичем мы упросили художников построить «рушащиеся» перила лестницы, откуда могли падать гвардейцы и винную бочку, пробиваемую головами ненавистных гвардейцев под сокрушительными ударами Портоса пенопластовой скамейкой.

Около недели Хилл снимал Марлезонский балет в театре, а мы репетировали сцену драки в «Красной голубятне» и «Таверне». Каскадёров собралось достаточно много. В «Красной голубятне» четыре наших героя должны раскидывать толпы гвардейцев, демонстрируя своё мастерство и взаимопомощь друг другу. Приехали ребята, снимавшиеся во Львове — Ковдерер, Кроль. Одесские каскадёры Володя Жариков и Олег Федулов привели своих товарищей. Ходюшин, Павлюк, Кринский и Макоев переехав из Львова, репетировали сцены драк по моим замыслам. Наконец приехал Веня Смехов и можно было снимать драку в «Красной голубятне» и в «Таверне». После выхода Атоса от Миледи и выстрела в бокал отравы д'Артаньяна Веня принимает бой на лестнице с двумя гвардейцами. Ему поможет д'Артаньян, но… немного позже. Во фронт на Портоса, Арамиса и д'Артаньяна нападают, обнажив шпаги семеро гвардейцев. Арамис выбегает, протыкая своей шпагой одного за другим гвардейцев у камина с висящей тушей барана. По замыслу в неё вонзится шпага

гвардейца, отбитая Арамисом.

Мотор! Камера! Начали! Гвардейцы Эдик Ковдерер, Володя Евголенко, Саша Стругай, Володя Стамикосто, Витя Хармацкий, Феликс Кроль бросаются на Портоса и д'Артаньяна в углу таверны. Портос парирует укол захватив руку гвардейца Кринского и швыряет его в курятник. Оттуда должны были вылететь двадцать кур и бегать и летать в пространстве таверны. Портос фехтует с гвардейцем и. д'Артаньян рядом /спина к спине/ отражает уколы других, видит, что Атос прижат к стене, прыгает на стол и, качнувшись на люстре, сделанной специально для этого прыжка, через весь зал летит на помощь Атосу. Удар ногой в живот и… гвардеец Макоев опрокинут через перила. Атос кивает другу и бросается в бой к очагу. Удар, защита, захват и Атос бросает гвардейца Серёжу Васильева в пламя очага. Потом Сергей пробежит по залу с дымящейся задницей. Портос скамьёй бьёт сразу трёх гвардейцев /один из них в центре — ваш покорный слуга Николай Ващилин/ и заталкивает их в бочку с вином. Вино льётся рекой. После удара гардой гвардейца Ходюшина, перевернувшись через стол, д'Артаньян прячется за колонной, от летящего в него горшка. Арамис сбивает ударом шпаги по ногам, гвардейца Кроля на столе и тот рухнул, как сноп, к ногам мушкетёров. д'Артаньян и Арамис пожимают руки и… снова в бой. Атос, отбив атаку, накрывает буфетом троих гвардейцев и утоляет жажду из висящего кувшина с молоком. д'Артаньян запрыгивает на спину гвардейцу Макоеву и рубит гвардейца Кринского шпагой, демонстрируя явное превосходство и превращая драку в издёвку и балаган. Криво и неуклюже падает спиной на стол от удара Боярского Вова Жариков. Арамис уклоняется от укола, который угодил в баранью тушу и отвечает уколом шпаги. Потом делает паузу, галантно провожая девушку и… снова укол с выпадом. Арамис, увидев Миледи, бросается ей навстречу, но получив удар ногой в лицо, летит через перила на мягкий мат. Но и это не легко для артиста. Портос бросается к Миледи и… получает удар в лицо горящей лампой. д'Артаньян бежит за Миледи, а Портос прикрывает его от погони гвардейцев. Один летит через перила. Другой наносит укол, но Портос, уклоняясь в нишу, захватывает его руку и бросает вниз с балкона. Олег Федулов с грохотом приземляется на стол. Стоп! Снято!

Отрепетировав с драку в таверне с Атосом, используя наработки приёмов из драки в «Красной голубятне» и репетиций в Ленинграде, мы с каскадёрами ждали своей очереди в съёмочном графике. Георгий Эмильевич разрывался между съёмками, приезжавших в Одессу, московских артистов. С его позволения я уехал на пару дней к Андрону Кончаловскому на съёмки

«Сибириады». Тут то и была снята драка в таверне под командованием Ходюшина, чуть не выкололи глаз Вени Смехову. Володя Балон помогать Ходюшину в съёмке этой сцены отказался наотрез, понимая что ответственность по договору лежит на мне. Важная сцена выбрасывания Атоса из окна, которая заявляла для зрителя окно таверны при прыжке Атоса на лошади, была Ходюшеным пропущена. Фехтовальная сцена Атоса с тремя гвардейцами затянута и нагружена лишними уколами и защитами, замедляющими ритм сцены. Главным в этой сцене было выбрасывание дублёра Атоса из окна таверны и его прыжок в окно на коне, передача своего коня д'Артаньяну для продолжения стремительной скачки в Лондон. Личное клеймо Ходюшина с использованием в драке конной уздечки, конечно, стала заметным и выразительным элементом.

Сроки моего контракта закончились. Трюковые сцены, написанные в сценарии и обозначенные моим контрактом — тоже. Потом мне рассказали как Балон чуть не убил рапирой Боярского на лестнице Лувра, как чуть не выкололи глаз Вене Смехову во время драки в таверне и чуть не угробили поскользнувшегося при прыжке в окно коня. Но это была уже другая история. Там бабачили Володя Балон и Анатолий Ходюшин, не забывшие за эти крохотные работы вписать свои фамилии жирным шрифтом в титры фильма с помощью своей подружки из редакции Инны. Ни какие договорные положения не позволяли им этого делать. Два последние дня съёмок сцены прорыва д'Артаньяна в Лувр с подвесками они, уговорив Хилла, напичкали трюками так, что превысили бюджет трюковой сметы всего фильма и истратили бы все сэкономленные Михаилом Бялым деньги. Хотя может они работали только за свой интерес, за возможность войти в титры постановщиков трюков. Войдя в раж, мои коллеги продолжили трюковать, вернувшись во Львов, где по сценарию военные действия осады ля Рошели никаких трюков не предполагали. Между тем Анатолий Ходюшин настоял на посадке Боярского на коня к Портосу, опаснейшее фехтование Боярского на наклонных мраморных перилах, и многократные повторения однообразных схваток на лестнице Лувра. Трюки при прорыве в Лувр, снимавшиеся ещё в Оперном театре в Одессе получились абсолютно не нужные по сюжету и плохо исполненные, не вписывающиеся в стилистику фильма. Михаил Боярский на лестнице Оперного театра поскользнулся и налетел на выставленную Балоном, шпагу, проткнувшую ему нёбо. Кот из дома — мыши в пляс! Но зато во Львове было совершено ограбление польского торговца джинсами и суд над Серёжей Васильевым, взявшим всё на себя по просьбе Ходюшина и севшим

в тюрьму на десять лет. Через несколько месяцев, уже в Ленинграде был арестован и осуждён на два года за хранение огнестрельного оружия и Анатолий Ходюшин.

С первого прочтения книги Александра Дюма «Три мушкетёра» меня удивляло то обстоятельство, что гасконца д'Артаньяна звали по фамилии, а остальных героев-мушкетёров по каким то малопонятным кликухам Атос, Портос и Арамис. Я пытался по своему исправить эту шараду и уровнял их статус, называя мушкетёров на тот же манер д'Атосьян, д'Арамисьян и Партосьян. Это вызывало на площадке веселие и смех. Потом при перезвонах по телефону они сразу узнавали меня по этой шутке. Потом работы становилось всё больше, а время на перезвоны — меньше. Но пожелтевшая фотография четырёх мушкетёров на мотоцикле «Милиция» с их автографами и пожеланиями мне висит над моим письменным столом.

Через два года под руководством Александра Массарского, Женя Топоров переборол страх высоты и прыгнул с парашютной вышки на съёмках фильма «Подготовка к экзаменам» в 1979 году, но потом совершил ограбление с убийством и был осуждён на 13 лет, которые отбывал в Тулунской тюрьме вместе с Япончиком.

Я уехал на «Сибириаду» доснимать пожар на нефтяной вышке, обнявшись с актёрами, каскадёрами и Хиллом. На фотографии, где Атос, Портос, Арамис и д'Артаньян сидят на милицейском мотоцикле все четверо мушкетёров оставили мне автографы на память. Получив свой гонорар, я накрыл «поляну» Советским Шампанским. Ну, конечно, одесского разлива. Один за всех, и все за одного! Мы ещё встретимся! Обязательно встретимся!

POST SCRIPTUM

ПАРА СЛОВ ОБ АВТОРЕ, МОЕМ СОРАТНИКЕ И ТОВАРИЩЕ. НИКОЛАЙ ВАЩИЛИН — ОДИН ИЗ САМЫХ ИЗВЕСТНЫХ И НАДЕЖНЫХ РЕЖИССЕРОВ- ПОСТАНОВЩИКОВ ТРЮКОВЫХ ЭПИЗОДОВ И СЦЕН В НАШЕЙ СТРАНЕ. ЕГО ФАНТАЗИЯ УСТРОЕНА ТАК, ЧТО ОНА, КАК ПАЗЛЫ СОСТАВЛЯЕТ ТРЮКИ В СЦЕНЫ, ТОЧНЫЕ ПО СТИЛИСТИКЕ. КАЖДЫЙ РАЗ ОН БЕЗОШИБОЧНО УГАДЫВАЕТ НЕПОВТОРИМУЮ ИНТОНАЦИЮ САМОГО ФИЛЬМА, МАЛО ТОГО, ЕМУ ЧАСТО УДАЕТСЯ ЧЕРЕЗ ТРЮК ВЫРАЗИТЬ ОБРАЗ И ХАРАКТЕРИСТИКУ ПЕРСОНАЖА. ОН НЕ ПРОСТО СОЗДАЕТ ГОЛОВОКРУЖИТЕЛЬНЫЕ ТРЮКИ, ОН СОЗДАЕТ ОБРАЗЫ. ЭТО РЕДЧАЙШИЙ И ОЧЕНЬ ЦЕННЫЙ ДАР В ЕГО ПРОФЕССИИ. БИОГРАФИЯ НИКОЛАЯ, КАК БЕСЦЕННЫЕ ПОДВЕСКИ КОРОЛЕВЫ АННЫ, СВЕРКАЕТ НАЗВАНИЯМИ

ВЫДАЮЩИХСЯ ФИЛЬМОВ, ИМЕНАМИ ПОПУЛЯРНЕЙШИХ В НАШЕЙ СТРАНЕ РЕЖИССЕРОВ И АКТЕРОВ. ЕГО МАСТЕРСТВО СДЕЛАЛО МНОГИХ ИСПОЛНЕТЕЛЕЙ МАСТЕРАМИ ТРЮКА. Я УВЕРЕН, ЧТО ЕГО ИСКРЕННЯЯ КНИГА (ПОТОМУ, ЧТО НЕ ИСКРЕННИМ ОН БЫТЬ НЕ УМЕЕТ) ВЫЗОВЕТ ОГРОМНЫЙ ИНТЕРЕС И СТАНЕТ НАСТОЯЩИМ ПОДАРКОМ ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ КИНО.

Кинорежиссер, художник, сценарист, заслуженный деятель искусств Георгий Юнгвальд-Хилькевич

Смертельная схватка Холмса и Мориарти

Ранней весной 1979 года в кафе Ленфильма мы повстречались за чашечкой кофе с Игорем Масленниковым. Он предложил мне поучаствовать в их беседе с художником Марком Капланом о новом фильме про Шерлока Холмса. С Игорем Фёдоровичем мы познакомились в 1964 году на высших режиссёрских курсах у Григория Козинцева, где он учился, а я только хотел. Позже я снялся в его первом фильме "Завтра, третьего апреля", где сыграл Фантомаса. Потом ставил сцену драки рыцарей в "Ярославне, королеве Франции", где хорошо изучил пластику, игравшего там Василия Ливанова. Василий Борисович проявил тогда чудеса трюковой подготовки и на правах профи влился в нашу команду. Он плотно держался в седле, фехтовал и дрался. Его противником в поединке с Чёрным рыцарем был призёр СССР и чемпион города Ленинграда по самбо в тяжёлом весе Игорь Андронников. Упав с убитого коня, Вася вступал в неравный бой с великаном и, свалившись на землю, ловким приёмом ломал Чёрному рыцарю шею.

Начали мы с познавательного вопроса-что такое борьба баритсу. Как мастер спорта СССР по борьбе самбо и дзюдо я, по его мнению, должен был знать этот вид борьбы. Но я честно признался, что про такую борьбу ничего не слышал. А у Конан Дойля читал только "Собаку Баскервилей". Но осмелился предположить, что окончание в слове баритсу должно указывать на японское происхождение. Хорошо известные в России виды японской борьбы дзю-до и дзю-дзютсу наводили на эту мысль. Тут же подсевший к нам оператор Юрий Векслер, подтвердил мои догадки и обещал найти рассказ, в котором он точно читал про японские корни баритсу. Рассказ назывался "Пустой дом". Но в этом можно было не сомневаться, так как в конце девятнадцатого века в Европе японское боевое искусство было в большой моде. Мои запросы в Публичной библиотеке ничего не дали. Профессор кафедры сценического движения ЛГИТМиК Иван Эдмундович Кох и профессор кафедры единоборств института физкультуры им. П. Ф. Лесгафта Константин Трофимович Булочко только пожалели, что среди них уже не было замечательного французского боксёра и фехтовальщика Эрнесто Лусталло, который бы наверняка дал точный ответ. Про борьбу баритсу никто ничего не знал.

Другой важной проблемой для создателей фильма, была финальная сцена схватки на краю пропасти, в которой профессор

Мориарти, промахнувшись, падает в пучину. Профессора должен был играть Инокентий Смоктуновский и речь могла идти только о его дублёре. Но прежде чем обсуждать личность дублёра, я напомнил Игорю Фёдоровичу аналогичный эпизод падения с обрыва героя Константина Райкина в фильме Никиты Михалкова "Свой среди чужих, чужой среди своих". И, не смотря на своё участие в этом фильме, мы сошлись на том, что это будет выглядеть не интересно. Тем более, что матёрый преступник Мориарти, тоже должен был знать пару хитроумных приёмов убийства. На этой паузе недоумений мы и решили обсудить всё на месте.

Через несколько дней мы уже жарко спорили в самолёте, несущим нас среди облаков к горным вершинам Абхазии. После виляний по ущелью на автобусе, мы приехали к водопаду, ещё не проснувшемуся от зимней спячки. За это время я начал склонятся к тому, чтобы поставить эту схватку с приёмами английского бокса. Прототипом мне послужила сцена поединка в ринге лорда Байрона из английского фильма 1972 года "Леди Каролина Лэм", жестокая и реалистичная. Масленникову эта идея понравилась, но он выразил желание, чтобы зритель смотрел на драку с некоторой долей иронии. Не юмора, свойственному дракам в фильмах Чарли Чаплина, а тонкой иронии людей, понимающих бессмысленность происходящего. Как у Робинграната Тагора — вчера здесь гремела битва, от крови намок песок. А кто победил в итоге — утренний ветерок.

Мой личный жизненный опыт борьбы со злом, воспитанный моим отцом, подводил меня к тому, что зло само должно погубить себя, наткнуться на преграду. Её, эту преграду, только нужно вовремя подставить. Вспомнился и труд Ивана Ильина «О противлении злу силой», в котором он утверждает, что главное — оказать злу сопротивление. Размышляя и пробуя схему поединка, стало ясно, что такой изнурительный бой на краю пропасти должен был привести противников к полному изнеможению. Да ещё не выходила из головы фигура полковника Морана, добивающего убийцу профессора Мориарти — Холмса.

Так в моей голове родилась финальная фаза смертельной схватки и гибели противников. По моему мнению они должны были завершать схватку, сцепившись на земле из последних сил и неумолимо катясь к краю пропасти. А вот тут её величество — судьба, оказавшись на стороне благородного Холмса, позволит ему, оказавшись внизу, уцепиться за камни обрыва, а Мориарти, на первый взгляд удачно, оседлает его сверху. Хотя бы для того, чтобы, сцепившись, вместе погибнуть в пучине пропасти. Но одежда Холмса ненадёжный захват, она рвётся и Мориарти

соскальзывает в пропасть один, оставив на выступах скал счастливчика Холмса. Теперь ему останется только обхитрить охотника на тигров, сымитировав свою гибель после его метких выстрелов по рукам сыщика.

Финал был принят на ура. А это главное в любом деле. Конец — делу венец. Теперь, когда стало ясно, чем схватка закончится, можно было подумать и о том, как она будет проходить. Во первых — как долго. Во вторых — в каком темпе. И в третьих — с помощью каких приёмов, проявляющих характеры противников.

Теперь нужно было изучить характеры противников, посмотреть на их природную пластику, придумать им приёмы атак и защит на протяжении всей схватки, а потом обучить их этим приёмам до автоматизма. По сути дела поставить с ними танец, па-де-де, в котором они продемонстрируют свои характеры, заинтригуют зрителей и придут к финалу, от которого у зрителя вырвется крик радости за любимого героя. Мои уважаемые помощники Игорь Масленников и Марк Каплан, к сожалению, не могли мне помочь в этих поисках на краю обрыва и мы вернулись в Ленинград. Захватил я с собой лишь точное представление о величие гор, отвесных скал и мощи водопада.

Приехав в Ленинград, я подобрал в своей студии каскадёров Театрального института, в котором я имел честь служить доцентом, я начал репетиции. В горах мне стало понятно, что конвульсивные удары и броски не подойдут этому величественному пейзажу, который требовал монументальности поз и сокрушительности действий. По темпу и ритму схватка делилась на две части. В первой атаки были молниеносными и решительными, полными желания быстрой и сокрушительной победы. Причём Мориарти атакует первым, внезапно и коварно, и удивляется, что не может быстро достичь цели и одержать победу. Это его обезоруживает. Холмс, как стена, от которой отлетают злобные ядра, отражает атаки не нанося ответных решительных ударов. Во второй половине схватки, которая монтажно перебивается спровоцированным визитом в гостиницу доктора Ватсона, противники изрядно измотаны, в разорванных одеждах ведут позиционную, тягучую борьбу за более выгодное положение по отношению к краю пропасти, которая их неминуемо ожидает. Отмерив примерное время и подобрав ряд подходящих приёмов, я начал черновые репетиции. Одновременно с этим я привлёк к репетициям своих старых знакомых альпинистов Володю Субботина и Юру Бейлина, работавших со мной на "Сибириаде" Андрона Кончаловского и задал им задание отрабатывать технику страховки каскадёров и актёров в сцене обрыва Мориарти.

В цехе подготовки съёмок по моим чертежам начали изготавливать куклу профессора Мориарти с шарнирными соединениями в суставах рук и ног и примерно человеческого веса. Такая кукла, брошенная альпинистами сверху водопада и падающая в струях падающей воды, по моему замыслу будет прекрасно имитировать тело падающего Мориарти, ударяющегося о скалы. Выполнять такой трюк каскадёру мне казалось абсолютно бессмысленным.

На репетиции приезжал Игорь Масленников и оператор Толя Лапшов. Юрий Векслер, снявший первые фильмы, слёг с инфарктом. На репетициях режиссёр увидел Витю Евграфова, снимавшегося у него в "Ярославне, королеве Франции" в роли монаха и не очень ему понравившегося. Вместо Ливанова на репетициях работал Саша Покрамович, каскадёр и студент актёрского курса Владимира Викторовича Петрова. Воплощаемые ребятами в схватке образы, Масленникову от раза к разу всё больше нравились. А когда на репетициях в зале Театрального института появился Василий Ливанов, то в паре с Витей Евграфовым они очень выразительно смотрелись. Масленников утвердил Евграфова сначала на дублёра, а потом и на роль профессора Мориарти.

В результате репетиций и поисков к сентябрю сложилась полная схема схватки безоружных противников. Нужно сказать, что все уличные бои имеют довольно много общего. Противникам нужно выиграть момент и внезапно сократить дистанцию. Это не так просто сделать, так как другой постарается эту дистанцию сохранить безопасной. Это наиболее затяжная и трудная часть поединка. Сократив дистанцию, атакующий много сил тратит на атаку, но она может наткнуться на эффективную защиту и контратаку и ситуация будет проиграна. А вместе с ней и весь бой. На дальней дистанции противники используют удары, зачастую малоэффективные, которые наталкиваются на защиту или не попадают в цель. Тогда, сблизившись противники используют захваты, броски и удушения. Они обхватывают и переворачивают друг друга на земле, пытаясь остаться в выгодной позиции сверху и нанести решающий удар.

К концу репетиций было решено отказаться от боксёрских ударов. Не суетливая, уверенная пластика Ливанова подталкивали к такому решению. Кроме того боксёрская техника в викторианском стиле требовала подготовленной площадки для быстрой перемены дистанции. Камни не позволяли противникам передвигаться прыжками. Молниеносные, внезапные броски для смертельного захвата, кровожадная борьба в захвате за выгодную позицию по отношению к краю пропасти, освобождение от

захватов ударами в болевые точки, и удар головой — вот арсенал поединка двух непримиримых врагов, представляющих две школы — атакующую, агрессивную школу английского преступного мира и школу восточной мудрости и изворотливости интеллектуала, вполне подходящую для иероглифа конандойлевского языка "баритсу".

В сентябре вся съёмочная группа "Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона" приехала в Пицунду. Мы поселились в пансионате на берегу моря, а Василий Борисович в Доме творчества писателей, на пляже которого мы и репетировали поединок. Почти не нарушая съёмочный процесс других эпизодов, где был занят Василий Ливанов, мы ежедневно репетировали. Утром часовая тренировка на физические кондиции, используя бег по песку и плавание в море. И обязательное, троекратное повторение всей схемы схватки в медленном, а вернее в удобном темпе. Пятилетний сыночек Василия Борисовича Ливанова, Боря с интересом наблюдал за репетициями и сам пробовал выполнять приёмы. Вечером, после съёмочного дня, часовая тренировка приёмов схватки по технике исполнения отдельных приёмов боя и в конце — полная схема схватки с максимальной скоростью и нагрузкой. Потом, когда уже опускалась темнота, расслабляющее плавание в тёплом море.

Вода точит камни, время лечит и учит. Ливанов и Евграфов обрели прекрасную спортивную форму, стали выносливыми и координированными. Через месяц занятий актёры стали предлагать ввести новые, более сложные приёмы. Эти нововведения на определённом этапе я запретил, чем вызывал их недовольство и раздражение. Особенно артачился неугомонный самовлюбленный Витя Евграфов. Моя задача была выработать у них такой автоматизм и скорость исполнения приёмов, чтобы в них был виден профессионализм бойцов. Метод съёмки этой сцены, её значимость для фильма не позволяла использовать в качестве дублёров профессиональных спортсменов. Не так часто, как мне бы хотелось, но директор Григорий Прусовский давал нам автобус, костюмеров, гримёров и мы ехали репетировать на съёмочную площадку в ущелье, на Гегский, но для нас настоящий "Рейхенбахский водопад". Я снимал наиболее интересные фазы схватки и ракурсы на свой "Салют", чтобы потом показать оператору и режиссёру. Когда я чувствовал, что терпение актёров на пределе, я заканчивал репетицию.

Однажды мы приехали после проливных дождей и обалдели от зрелища. Водопад низвергался холодной Ниагарой. Площадка была мокрая от воды. На уступ скалы, с которой повисали актёры, ногами было не возможно вступить. Костюмы через минуту

промокали насквозь. Но это было великолепно! Это создавало такую атмосферу, которую было нарочно не сыграть. Я настоял на съёмке.

Нож появился накануне. По съёмочному плану был день освоения площадки. Но Игорь Фёдорович решил не упускать момент даром и снял несколько планов подготовки противников к поединку. Холмс писал записку Ватсону, разминал плечи и кисти рук для изощрённых уколов пальцами в болевые точки в стиле баритсу. Мориарти щедро распрощался со своей шляпой, намекнув Холмсу и зрителям, как глубока пропасть. И тут Масленников решил обозначить подлый характер профессора преступного мира тем, что Холмс, как ясновидящий, догадается о наличии у Мориарти ножа. Мысль поразила своей простотой. Пусть он ножом режет и колет Холмса, а тот применяет приёмы борьбы баритсу против ножа. Весёленькая поножовщина?! Без репетиций?! Но я восстал. Трудно представить, чем могла кончиться такая импровизация. Решили, что Мориарти нож повертит в руке и великодушно выбросит в пропасть. Как честный человек?! Вот только его стремительный полёт оператору заснять не удалось.

На следующее утро 29 октября мы поехали на смертельную схватку. На схватку с дождём, со струями воды, с размокающим гримом, мокрыми костюмами, с брызгами в камеру, с мокрыми скользкими скалами.

Водитель проклинал меня, виляя по мокрому серпантину. Масленников ждал — что будет. В конце концов — отменить съёмку никогда не поздно. В те роскошные времена доснимали сцены и спустя год. Бюджет фильма это позволял.

Моросил мелкий дождь. Группа сидела в автобусе. Мы начали репетировать в спортивных костюмах. Больше всего меня волновала фаза имитации Евграфовым, потери равновесия и выход после неё в боевую стойку для атаки. Через час прояснилось. Альпинисты Юра Бейлин и Володя Субботин начали восхождение на вершину скалы с куклой Мориарти. На тренировках подъём продолжался два часа. Как — то получится сегодня? Скалы после дождя скользкие.

Мотор. Камера. Начали. Снимаем сцену, когда Мориарти выбрасывает нож. Поза Мориарти абсолютно спокойна, как будто он и не собирается драться. И вот первый внезапный смертельный бросок Мориарти с захватом за горло. Плохо. Вяло. Не выразительно. Нет стремительности, мощи. А главное, вероломной внезапности профессора преступного мира. Пять дублей — в корзину. Говорю ему, что он не Мориарти, а Красная шапочка. Она была надета у него на голове с эмблемой Адидас.

Действует безотказно. Евграфов бросается пантерой, едва не выталкивая из кадра Ливанова. Снимает оператор всё крупно. Лица актёров видны прекрасно, а намёк на то, что стоят они на краю пропасти, куда только что улетела шляпа Мориарти, создают струи водопада на втором плане. Снова захват за горло, снова освобождение захватом за кисти одноимённых рук с последующим скручиванием. Вот тут общий план и потеря равновесия на краю пропасти. Но Мориарти удержался и снова готов к бою. Стойка Мориарти должна скрывать его планы и делать атаку внезапной. Как это было сделано в первом кадре.

Немного отдыха, горячий чай, капли в нос Холмсу, и, конечно, сигарету в рот. Художник по костюмам Нелечка Лев, с которой мы дружим со времён "Короля Лира", бросает вязание и подбегает со своими помощницами. Они поправляют грим, меняют костюмы. Я оделся в костюм Холмса, готовясь дублировать Василия Борисовича на общих планах во время борьбы на земле, приёмов переворачивания и перебрасывания Мориарти. Они задают внутренний монтаж последующей сцены падения противников в пропасть.

Пока актёры отдыхают, снимаем падение куклы. Оператор поставил две камеры. Неслыханная роскошь для того времени. Ведь за камерой должен стоять оператор. А где его взять? Толя Лапшов доверяет работу ассистентам. Одна камера снимает почти фронтально, другая — чуть сбоку. С альпинистами на гору пошёл администратор Жора Мауткин с ракетницей. Кричать бесполезно. Даже по рации, которых к тому же и нет.

Юра Бейлин с куклой вывешивается на краю скалы над струями водопада. Володя Субботин его страхует. Мотор. Камера. Вместо начали — ракета. Кукла летит в струях воды, бьётся о скалы, отлетает, переворачивается. Ну прямо как живой Мориарти. Теперь осталось только молиться, чтобы плёнка этого единственного дубля не оказалась бракованной. Но узнаем мы это только через две недели, когда плёнку проявят на фабрике Ленфильма.

В то место, где мы отдыхали и снимали куклу при монтаже будет вставлена сцена разговора в гостинице с обманутым Ватсоном.

Начинаем снимать продолжение драки. Захват Холмса сзади и подталкивание к краю пропасти. Холмс скручиванием бросает Мориарти и тот эффектно отлетает, скользя по гальке. Мориарти с маниакальной настойчивостью бросается на Холмса, прижатого к скале. Холмс выставляет ногу, останавливая его атаку. Бьёт Мориарти о скалу. Захват за горло, освобождение скручиванием руки за спину. Если говорить о восточных единоборствах, то это

приёмы из ай-кидо. Хотя в ай-кидо они пришли из более раннего китайского кемпо.

Перешли снимать падение со скалы. С Божией помощью сняли передвижение по узкому выступу над пропастью. Камни скользкие. Страховать трудно. Риск для актёров огромный, при том, что они не должны проявлять в кадре осторожность. Нервозность нарастала. Я догадался, что актёры просто опасаются упасть в пропасть. Юра Бейлин повесил верёвку на скале. Володя одел на меня альпинистскую "беседку". Повисел над пропастью сам, показал актёрам, что не так это и страшно. Высота — метров десять. Вполне хватит, чтобы не вернуться домой. Ребята — альпинисты Володя и Юра повисели на страховке над пропастью и сделали показательный "обрыв". Что ни говори, а от случайностей никто не застрахован и волнение оправдано. На нервах приготовились к съёмке. Актёры лежат на краю скалы, обнявшись как родные братья. Страховочные верёвки пропущены под костюмом и дают свободно двигаться. Но эта свобода создаёт ощущение отсутствия страховки и грохнуться в пропасть с этим ощущением — работа не для слабонервных. Водопад хлещет своими ледяными струями по лицам и спинам актёров. Шум стоит невероятный. Не слышно ни одного слова. Все переговоры на пальцах. Призыв к вниманию с помощью двухметровой бамбуковой палки. Актёров начинает колотить от холода. Можно? Можно. Теперь только плёнка этого единственного дубля не оказалась бы в браке. Но это мы узнаем через две недели, когда её проявят на студии. Мотор! Камера! Начали! Ливанов первым переваливается через край скалы в пропасть. Евграфов лежит на нём, обхватив его руками. Медленно, с большой опаской, актёры переваливаются через уступ скалы и летят в пропасть. Доли секунды, но как они долго тянутся, когда внизу бездна. Рывок страховочных верёвок. Повисли. Руки Ливанова хватаются за острые камни. Мориарти начинает сползать вниз. Рвётся рубашка на Холмсе и Мориарти, срываясь с него, летит вниз по дуге маятника, выпадая из кадра. Страховка держит актёров над пропастью. Стоп! Снято!

P.S. Прошло четверть века. Её величество, королева Великобритании Елизавета II, наградила Василия Борисовича Ливанова орденом Британской империи за создание лучшего образа Шерлока Холмса. Известный фейхтместер Сергей Мищенёв, возродивший в России борьбу бартитсу, рассказал мне, что в конце XIX века в Англии эта борьба была весьма популярна. Новомодное (когда-то) боевое искусство бартитсу, созданное Бартоном Райтом в самом конце XIX века продержалось на плаву

считанные годы. Академия бартитсу закрылась уже в 1903 году. Но именно в этом году детищу Райта суждено было сделать шаг в бессмертие. В рассказе Артура Конан Дойля «Пустой дом» бартитсу (по мнению Сергея Мишенёва в слегка ошибочном написании «баритсу») упоминается как некая загадочная японская борьба, которой владел сам Шерлок Холмс…

Сергей рассказал мне, что его английский коллега, один из мировых лидеров современного бартитсу Тони Вульф, видел наш фильм о Холмсе, и весьма высоко отозвался о поединке у Рейхенбахского водопада, отражающего уникальный стиль приёмов борьбы Бартитсу.

Остров моих сокровищ

Я никогда не бегал и не заглядывал в офисы киногрупп, чтобы предложить свои услуги. Я считал это ниже своего достоинства, хотя практика эта в восьмидесятые годы прошлого века в киноиндустрии была повсеместной. Я работал доцентом в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии и вёл трюковую подготовку актёров на кафедре физического воспитания. Так я назвал курс профессионально-прикладного раздела для драматических актёров. Среди прочих курсов у меня занималась группа ребят Рубена Сергеевича Агамирзяна, в которой учился Костя Воробьёв, сын Владимира Воробьёва — главного режиссёра театра Музкомедии. Костя пригласил папу на наши занятия в институте. Владимир Викторович был потрясён тем, что студенты занимаются такими интересными упражнениями и предложил мне сотрудничество. Он собирался экранизировать на Ленфильме "Остров сокровищ".

Замысел фильма был сногсшибательный. Воробьёв хотел сделать зрелищное музыкальное киношоу. Эскизы художника Лены Фоминой будоражили детские воспоминания о затёртых библиотечных книжках Стивенсона и сновидения над недочитанной страницей. Актёрский ансамбль сулил весёлые вечера дружеских посиделок. За встречу на съёмочной площадке только с такими моими кумирами, как Олег Борисов, Николай Крюков, Виктор Костецкий и Костя Григорьев я готов был работать бесплатно. Команда каскадёров, собранная мною ещё на "Красные колокола" Сергея Бондарчука вселяла уверенность и творческий кураж. Заканчивался двухгодичный цикл подготовки в студии каскадёров при ЛГИТМиКе, где подросли классные ребята. Олег Василюк, с которым мы с детства занимались борьбой самбо в "Труде" у Вани Смирнова и Александра Массарского, тщательно разработал сценарий и помог составить смету. Она была не маленькой, но к нашему большому удивлению ни директор Юрий Джорогов, бывший начальник лагеря в Норильске, где тянул срок Георгий Жжёнов, ни режиссёр-постановщик Владимир Воробьёв возражать не стали. Мы с Олегом договорились стать сопостановщиками, чтобы не сеять раздоров и зависти. К тому же это повышало надёжность обеспечения съёмок в случае болезни или занятости на работе одного из нас. В те времена мы для участия в съёмках должны были брать отпуск на основном месте работы. Он тогда работал механиком в аэропорту "Пулково" и выехать на недельку до второго было проблематично.

Съёмки начались на Куршской косе в курортном городке

Нида. Залив ещё был покрыт мартовским льдом, а с Балтийского моря дул ледяной ветер. Каждый перерыв в съёмках мы использовали, чтобы спрятаться от ветра в дюнах и согреться, сбиваясь как барашки в тесную кучу. Костюмы Гали Антипиной, стильные, свободные и мягкие позволяли сохранять тепло. Модное курортное местечко не соблазняло к приезду актёров в такое бессезонье и их приходилось дублировать. Я часто снимался вместо Леонида Маркова, а Олег вместо Коли Караченцова. Воробьёв выворачивался как мог, выдерживая съёмочный график. Единственным, кто был беспечно счастлив, был Федя Стуков. Он носился по дюнам со своей киношной матерью Ольгой Волковой и играл свою роль озорника и мечтателя наяву.

Из Клайпеды мы привезли лошадей и сняли проскачки пиратов вдоль моря и появление их у Билли Бонса. Вручили ему чёрную метку, оставили умирать слепого Пью. Дни сменялись тёмными северными ночами. Вечером мы собирались в холле коттеджа Воробьёва и начинали репетировать, мечтать и придумывать. После долгих обсуждений пришли к решению снимать трюки в стиле цирковой клоунады, детской гиперболы, утрирующей действительность и, делая действия невероятными и даже не реальными. В этом ключе сняли встречу Чёрного Пса и мальчишки Хокинса у лодки на берегу. В руках у Караченцова появилась зловещая и всемогущая петля, со свистом поймавшая беглеца за ногу на большом расстоянии. Иногда Коля Караченцов или Витя Костецкий баловали нас музыкальными вечерами. Мы жили, как на необитаемом острове. Прилетали к нам только дикие лебеди. И совы. С совой прилетел её владелец, директор зоологического уголка какой то Питерской школы. Сова сидела в огромной клетке, вертела головой и смотрела на нас большими не мигающими глазами. Радость встречи с человеком с большой земли вылилась большим возлиянием вино-водочных изделий, предлагаемых редкими торговыми точками Ниды. С каждым стаканом сумерки сгущались, сгущались краски пугающих страшилок про сову, которая злым людям, по заверениям дрессировщика, с лёгкостью снимала скальп своими остроконечными когтями. Особенно не любила мудрая сова пьяных мужчин. Когда я очнулся после тяжёлого посталкогольного ночного сна, на спинке моей кровати сидела сова и жадно смотрела на мою голову. Я окаменел. Сдавленным от страха голосом я шипел, взывая о помощи.

Нагулявшись по дюнам и надышавшись свежим балтийским воздухом с настоем куршской сосны мы вернулись в родной Питер, где в Петропавловской крепости построили декорации

портового Бристоля. В портовом пабе пираты, во главе с одноногим главарём Олегом Борисовым поджидали карету сквайера Трелони, чтобы всучить ему парусник Эспаньёлу со своей шайкой, мечтавшей захватить те же, что и он, сокровища. Для этого я со своими "пиратами" придумал несколько потасовок в цирковом стиле, наводящих ужас на мистера Трелони, но не на искушённых зрителей, которые сразу должны были догадаться, что это пиратская подстава. Команда опытных каскадёров была подпитана свежей амбициозной молодёжью из моей студии каскадёров 1980 года и студентами-актёрами с курса Аркадия Иосифовича Кацмана. Чудеса циркового искусства в Бристоле продемонстрировали Игорь Иванов, Петя Семак, Слава Бурлачко, Вова Севастьянихин, Юра Николаев, Ося Кринский, Филипп Школьник, Серёжа Шульга, на которых прямо с крыши подъехавшей кареты свалился Олег Василюк. После съёмок актёры быстро разъезжались по своим театрам и поэтому каждую свободную минуту, каждый перерыв на съёмочной площадке, когда оператор Саша Чечулин перезаряжал свою камеру, мы старались использовать, чтобы подержать за пуговицу Колю Караченцова или предложить горяченького чайку из каскадёрского термоса Олегу Борисову и Владиславу Стржельчику. Николай Николаевич Крюков, запомнившийся нам по своей прекрасной роли в фильме "Последний дюйм", проживший трудную, одинокую жизнь своим теплом и радушием мог согреть любого из нас и без тонизирующих напитков. Мне часто приходилось мотаться в Москву, в Министерство культуры и во Французское посольство, готовить документы к завершению своей докторской диссертации и к научной стажировке в Парижской национальной консерватории драматического искусства по приглашению самого Евгения Павловича Бельмондо. Я искрился от радости, как Новосветское шампанское.

Новый Свет и Судак киногруппа "Острова сокровищ" оккупировала в мае. Это я помню точно, потому что в День Победы со своими учениками репетировал штурм форта на склонах Генуэзской крепости и долго объяснял им, как тщательно нужно проверять места падений на незнакомой площадке. А когда завершил урок показательным падением, то поймал своей жопой в траве осколок бутылки от новосветского шампанского. С окровавленным задом я добежал до гостиницы, ребята вызвали скорую и когда меня привезли в симферопольскую больницу, то седовласый врач с легким, но легко узнаваемым запахом новосветского шампанского, возмутился по поводу не прекращающегося потока раненых со времён отечественной войны.

Штурм форта мы репетировали примерно месяц. Загорали и купались на Царском пляже, валялись на меленькой чёрной гальке, обжирались клубникой с шампанским и снова репетировали. Костя Григорьев так пристрастился к шампанскому, что его лицо стало невозможно снимать. Но рубился на крыше он замечательно. А падал с неё — превосходно. Причём часто раньше команды "падай". Я ставил его в пример своим каскадёрам Славе и Вове, которые этому падению его и обучали. Серёжа Шульга зарядил верёвки для маятниковых падений с крутых, обрывистых скал. Этот приём я уже успешно использовал на съёмках Шерлока Холмса и остался им очень доволен. Юра Николаев, мастер цирковых приспособлений и механизмов, нашел место, где ему удобнее всего навернуться с крыши вниз головой, а Олег Василюк придумал, как его на эту крышу мгновенно вознести. Приём штурма стены с шестом выглядел так эффектно, что Владимир Воробьёв пожелал выполнить этот трюк сам. И хотя ему не хватило храбрости упереться ногами в край крыши, когда ребята толкали его сзади на шесте и он повис на животе, а потом вскарабкался — смотрелось это лихо. Символ штурма получился яркий. Выбор оружия для фехтования был по пиратски фривольный. Главное моё требование провозглашало размашистые рубящие удары с прочитываемой скоростью. На крыше Воробьёв рубился с Григорьевым азиатским мечом, который мне приглянулся ещё в подготовительном периоде в залежах у пиротехника Саши Яковлева. При штурме форта в пару Вите Костецкому я поставил пирата Осю Кринского, своего друга по Театральному институту. Он, как опытный фехтовальщик, прошедший со мной мушкетёрские баталии, отрепетировал с Витей яростную шпажную схватку и героически погиб от его руки. У некоторых рьяных бойцов типа "Балон", часто случалось наоборот. Слава Сливников работал с нами не первый раз и чувствовал себя в своей летающей тарелке. Взрыв порохового бочонка его задница выдержала с невероятной лёгкостью, а от пули Олега он ловко увернулся. Владислав Игнатьевич с Джимом разыграли такой дуэт эквилибристов с перебрасыванием ружей, что каскад на дощатый топчан остался незамеченным и не был внесён в ведомость для оплаты трюковых. Больше всего я переживал за Славу-Джойса, который, падая на краю обрыва после залпа безжалостного и жестокого пирата Бурлачко, мог потерять равновесие и навернуться со скалы. Серёга страховал его на тонкой верёвке, но он, как все актёры, мог войти в раж. Актёры ведь не понимают, что рядом настоящие скалы, стальные шпаги и горячий огонь. Они уверены, как дети, что в кино их не обидят и

больно, по — настоящему, не ударят. Олег Иванович Борисов, наблюдая с костылём за нашими упражнениями, жалобно просил меня придумать какой-нибудь финт и для него. Но опорный прыжок с переворотом при отступлении пиратов и бегстве через частокол форта всё-таки сделал Вова Севастьянихин. В общем, вечеринка удалась. Стоп! Снято!

Съёмки перестрелки со шхуны с береговым десантом проходили на Царском пляже. Заставить себя работать, когда майская крымская жара загоняла распаренных каскадёров в прохладные волны Чёрного моря, трудно и бесчеловечно. Но всё когда-нибудь кончается. Мне нужно было возвращаться в институт, принимать у студентов зачёты. Олег согласился завершить работу со взрывами на шлюпках и подъём в горы за сокровищами, где Костя Воробьёв оборвётся в пропасть под чутким руководством Серёги. Я свои сокровища уже нашёл. Более курортной кинокартины в моей жизни больше не было. Ну и, конечно, пиастры! Пиастры! Меня ждала манящая и соблазнительная Франция.

Восемь с половинкой

Ранним январским утром 1986 года, когда вся страна отходила от новогодних праздников и опохмелялась, чем Горбачёв послал, в моей квартире зазвонил телефон. Нехотя высунув руку из-под одеяла, я дотянулся до телефона. В трубке зазвучал озорной фальцет Никиты Михалкова, который сообщил мне, что он приехал в Ленинград и не один, а со своей женой Татьяной. Пауза была недолгой и я не успел испугаться, что придётся придумывать какие-нибудь развлекушки. Никита сообщил, что привёз ещё и Марчелло Мастроянни показать ему картины Эрмитажной коллекции. А в три часа по полудни он привезёт Марчелло в Дом кино и, что меня он тоже приглашает. Сон как рукой сняло. Я даже мог не умываться, но привычек нарушать не стал. В Театральном институте, где я служил доцентом, шла зимняя сессия и у меня расписание было свободное. От неожиданной радости тряслись руки и я с трудом заваривал утренний кофе, предвкушая встречу с кинокумиром моей юности. За праздники еду в доме подмели так, что нечего было приложить к кофе и я пил его, прикусывая чёрными сухарями, присыпанными солью. Но полученное известие превратило соль в сахар. Такого новогоднего подарка я не ждал даже от Деда Мороза. Радость хотелось с кем-то разделить, но под рукой никого не было. Дети на каникулах в Репино, а жена уехала навестить свою маму. Образы из фильмов Федерико Феллини проплывали перед глазами, затмевая один другим. Гвидо Анселми! Я увижу Гвидо Анселми! «Восемь с половиной», «Сладкая жизнь»! Какая сладкая жизнь!

Я сидел, как на иголках. Пересмотрел все книги и журналы с фотографиями Мастроянни и Феллини и даже решился вырезать некоторые, чтобы оставить на них автограф Марчелло. Отпарил брюки, почистил ботинки и одел всё самое лучшее. Взглянул на градусник за окном и разглядев столбик на уровне двадцати, решил одеть свою доху, которую Винокуров скроил мне из тулупа. Но потом, чтобы не ударить в грязь лицом перед итальянцами, всё-таки вынул из шкафа демисезонное канадское пальто, купленное по случаю в комиссионке. К нему никак не катила моя ушанка из облезлого полуголодного волка, которого подстрелил сосед по даче. Пришлось надеть кепарь. Он тоже был фирменный, но тонкий. Из тоненького шотландского твида. Когда я трусцой бежал до метро «Горьковская» я пожалел, что выбрал семисезонный гардеробчик. Мороз пробирал до костей, а северный колючий ветер обжигал уши. И чего я так вырядился?

Что, Мастроянни на меня на улице пялиться будет? И оценит элегантность моего пальто на двадцати градусном морозе? Какие, подумает, советские люди элегантные! Ещё за сумасшедшего примет?! Придурок я всё-таки. Ничему жизнь не учит.

В Доме кино народу ещё было немного. Да никто особенно и не рвался дотронуться до Мастроянни. Перезревший фрукт. Другие кумиры его затмили на советском небосклоне. Начиная с 1982 года, под траурные марши у кремлёвской стены, звёзды мирового кино зачастили в Россию. Приезжал Жан-Поль Бельмондо на премьеру своего фильма «Профессионал» в Колизее, запросто жал руки своим поклонницам Роберт Редфорд. Так что появление Марчелло Мастроянни перед питерской киноэлитой вызвало быстрозатухающие аплодисменты. В ленинградском Доме кино любили смотреть запретные новые фильмы и «Джинджер и Фред», прошедший по экранам, не вызвал ажитации. Когда начался показ фильма и фойе опустело, из-за кулис появилась итальянская делегация во главе с Никитой Михалковым. Потом в баре накрыли лёгкий фуршет и все потянулись туда, чтобы поднять рюмку водки за встречу, новый год и счастье в жизни. Наступая себе на горло и подавливая совковое стеснение я, нащупав в кармане фотографии, начал протискиваться к Марчелло. Мэтры ленинградского кинематографа, опрокидывая рюмки и заглатывая в два приёма бутерброд с килькой, пожимали Марчелло руку и, похлопывая его по плечу, незаметно исчезали в сигаретном дыму. Марчелло Марчеллой, а к Михалкову отношение у питерских снобов было тогда очень прохладное. Когда, собрав в кулак всю свою каскадёрскую храбрость, я готов был броситься к моему кумиру меня обнял за плечи Никита Сергеевич и, отведя чуть в сторонку, доверительно шепнул, что хочет пригласить Марчелло ко мне на тёплый и сытный домашний ужин. Я остолбенел от неожиданно свалившегося на меня счастья. В голове мелькнуло видение, как мы втроём посидим у моего камина и побеседуем о прекрасном. Но Никита остудил мой пыл, сказав, что принять нужно всю делегацию.

— Эти козлы все свалили от жадности. А у тебя же большая квартира.

Кивнув и тупо уставившись в пол, я думал, что нужно готовить еду на пятнадцать человек и, самое страшное, доставать где-то водку. Прочитав мои мысли, Михалков, похлопав меня по плечу, сказал, чтобы я не выпендривался и попросил жену сварить борщ и нажарить котлет. Оказалось, что Марчелло обожает домашние котлетки. Но котлетки нужно делать из мяса и запивать водкой, а это стоит денег. Но, самое главное, в

магазинах не стало ни мяса, ни водки. Водку доставали с боем, выстаивая в очередях часами. Никита подбодрил меня ещё раз и подтолкнул к выходу. Фотографии остались без автографа.

На выходе из Дома кино я позвонил домой и попросил жену сварить борщ и нажарить котлет на пятнадцать человек. Мяса нужно было взять по блату у моего знакомого мясника. Восторга и воодушевления в ответ я не услышал. Имя звезды итальянского кино на спутницу жизни не произвело никакого впечатления, а непредвиденная растрата семейного бюджета повергла её в транс. Она уже отложила деньги себе на кофточку. К тому же понять женщину, перемывшую гору посуды с хозяйственным мылом после празднования новогодних посиделок, было легко. Но искусство требует жертв.

Выскочив на мороз, и пожалев ещё раз о своём необдуманном решении облачиться в летние одежды, я судорожно стал соображать, где бы достать водки. К вечеру очереди в винные магазины не позволяли к ним даже приблизиться, а мне нужно было уложиться в час. Ну полтора. Это было нереально. Я метнулся на Моховую, где в рюмочной возле родного Театрального института я рассчитывал выкупить водочки. Горбачёв со своей перестройкой не только распахнул границы, но и опустошил прилавки. Вовсю старались его конкуренты по коммунистической партии, которые устроили сговор с ворами. Водку продавали по талонам с дикими очередями и ограниченное количество бутылок в одни руки. Отказ в рюмочной я получил резкий и решительный. И дело было не только в наценочной стоимости, но и в желании иметь достаточно товара для обслуживания прикормленных к рюмочной посетителей. Вылезая из полуподвала питейного заведения, я наткнулся на калоши своего коллеги Кирилла Чернозёмова, который шаркал мимо со своей неизменной авоськой. Взмолившись, я уговорил его одолжить мне до завтра его авоську, чтобы сложить в неё предполагавшуюся добычу. Кирилл Николаевич был человеком отзывчивым и добрым и, засунув в карман пальто свои ноты, отдал мне сетку. Добежав до гастронома возле цирка, зайдя со двора, где жила моя подруга Юля Готлиб, я уболтал её знакомого грузчика вынести мне пару бутылок. Получив одну поллитру «Московской», я был счастлив. С почином! Я бросил поллитровку в авоську, как подсечённого карася, и полетел в Елисей. В Елисее у такого же грузчика Валеры, знакомого со времён фарцовочной юности, я получил ещё одну поллитру «Столичной». На углу Садовой и Ракова народ бился на смерть. К дверям магазина было не подойти. Снова двор, снова чёрный ход, снова грузчик и снова успех. Так рывками и перебежками я добрался по Невскому до

Петроградской, набив авоську поллитровками. Подсчёты и прикидки показывали, что огненной воды с лихвой хватит, чтобы чопорных итальянцев, приученных к спагетти и "чернилам", угостить традиционным русским борщом и рюмкой русской водки.

Прохожие с пересохшими глотками после трёхдневных новогодних попоек, рыскавшие по пивным ларькам, косились на мою сетку, набитую поллитрами, глазами голодных львов.

— Где брал, товарищ?! — то и дело раздавались возгласы.

Редкие ячейки Чернозёмовской авоськи бесстыдно обнажали перед народом мои несметные сокровища. Идти по улице без охраны было небезопасно. До дома оставалась пара шагов, но я рискнул заглянуть в винный магазин на Зверинской, где директором был мой приятель Миша. Постучав кодированным четырёхтактным стуком в дверь служебного входа, я увидел его измождённое лицо. Посмотрев искоса на мою сетку, Миша удивлённо поднял свои еврейские брови. Задохнувшись от бега по глубокому снегу Питерских улиц я смог произнести только два слова — Михалков и Мастроянни. Миша не стал спрашивать, где я был и что делал. Видимо догадался.

— Поздно пришёл, Коля. Всё разобрали. Вот, только чекушка осталась.

— А портвешку?

— Портвешок выпили вчера.

Я взял чекушку из принципа и пошёл домой. Выставив на стол поллитровки, я стал пересчитывать добычу — раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь. И чекушка. Должно хватить.

Борщ доходил на плите, котлетки томились в латке, а на сковороде шкворчала картошка с салом. На столе в салатницах уже белела квашенная капустка, сопливились солёные грибочки и зеленели, цветом бутылочного стекла, солёные огурчики. На кухне тёща, тихо роняя свои безутешные слёзы, тонко резала лук и посыпала им селёдку.

Когда раздался звонок в дверь, я был готов и спокоен. Никита ввалился с шумной толпой итальянцев и, побросав пальто в прихожей, начал рассаживать всех за стол. Марчелло, Сильвия д'Амико, Таня, жена Никиты, фотограф Микола Гнисюк, Вася Гаврилов, переводчик и мой старинный приятель, каскадёр, журналист Марио со своими двумя сыновьями и Никита, не сводя глаз с угощения, рассаживались за столом. Камин трещал берёзовыми поленьями. Жена и тёща разносили тарелки с борщом.

Сто лет не пей, а под борщ — выпей! Дежурная шутка Никиты была воспринята с невиданным воодушевлением. Вот он,

единственно верный путь к истине! Я открыл и выставил восемь бутылок водки, а чекушку поставил на комод. Какая-то чуждая она была на этом празднике жизни. Пили без тостов, хрустели капустой, огурцами, прихлёбывали борщ и снова пили. Марчелло постоянно бормотал — бене, бене, бене. Я пытался завести разговор о прекрасном, но вставить слово было некуда и некогда. Когда хозяйка принялась за перемену блюд, Никита попросил Миколу сделать несколько наших фотографий и шепнул мне, что уговаривает Марчелло сняться у него в фильме по Чехову. Никита уже шесть лет ничего не снимал и заметно волновался. Сильвия обещала дать денег.

Котлетки с картошечкой вызвали восторг изголодавшихся туристов. Со вчерашнего вечера они ничего не ели. Поезд, Эрмитаж, Дом кино, Питер, мороз. Когда на столе водка закончилась, Марчелло протянул руку и достал с комода чекушку.

— Коза э'куэсто? — спросил Марчелло.

— Сувенир! На память о России! — быстро нашёлся я.

Никита взял у Марчелло чекушку и профессиональным жестом сорвав с неё «бескозырку», разлил "память" по стопкам. Приподняв стопку, Марчелло поднёс её к губам и залпом выпил. Буониссимо! Мольто бенэ! Мольто граци! Понимая, что выпить гости смогут ещё много, я предложил спрятанный в баре армянский коньяк. Но от коньяка Марчелло отказался и, сообразив, что обед окончен, начал собираться в дорогу. Камин уютно манил к себе догоравшими углями. Но «Красная стрела» отправлялась в Москву. Беседовать о прекрасном было некогда. И незачем.

Дама с чужой собачкой

Когда мы с Никитой и Адабашьяном пили чай в баре «Астории», неожиданно появился человек с прокуренным и пропитым голосом, и характерным шнобелем всемогущего гения и предложил свои услуги.

— А что вы можете? — поинтересовался Никита.

— Всё! — ни на секунду не задумываясь выпалил Лонский.

— А собачку для съёмок можете достать? Белого шпица?

— Легко. — не чуть не смущаясь наврал Лонский.

— Ну, хорошо. — протянул Никита.

Лонский исчез. Собачка действительно была нужна. К съёмкам фильма «Пароход «Одиссей» было готово всё. Подобраны актёры, включая главного героя Марчелло Мастроянни, сшиты костюмы, зафрахтован пароход. А вот собачки не было.

— Кто это? — спросил Никита.

— Аферист. — решительно ответил я.

Через десять минут вернулся Лонский и под мышкой держал белую сучку породы Шпиц. Подошедшая к нам Сильвия Д'Амико, итальянская миллионерша и продюсер этого фильма застонала от восторга. Собачка вертелась и нервничала под мышкой у Лонского и к Сильвии прыгнула в объятия, как в омут избавления. Сильвия, хоть и была богата, но чувствовала себя одинокой и собачка сразу для неё стала единственным утешением.

Когда мы вышли из «Астории» посмотреть место съёмки у Сената, по скверу носилась обезумевшая гражданка и истошным голосом звала свою, как в воду канувшую, собачку: «Дези, Дези!» Занятые своими творческими проблемами мы не обратили на неё внимания. Мало ли в Питере сумасшедших? Климат — то дурной.

Никита Михалков после своей «Родни» был наказан властьимущими и сидел без работы пять лет. Его спасла Алла Гарруба, которая вытащила на свет его старый фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино» и показала его сеньору Рицолли, которому навязывала проекты сотрудничества с молодым русским режиссёром. Она стала в 1984 году по обоюдному согласию агентом Никиты и блюла свой интерес. На просмотр приехало много друзей Анжелло Рицолли, в том числе и Марчелло Мастроянни.

На новый, 1986 год Никита пригласил погостить в России и полюбоваться царскими богатствами группу нужных итальянцев. Любили совки награбленным добром кичиться. После похода по Эрмитажу зашли ко мне в гости, выпили водки, закусили

грибочками. Начал Михалков мечтать под градусом, какой бы он мог фильм по Чехову снять с Мастроянни в главной роли. Марчелло творчество Чехова очень любил. Михалков с Адабашьяном перекроили «Даму с собачкой», добавили российского огуречного рассольцу из других рассказов и в мае начали снимать.

Снимали в Доме писателей. Кеша Смоктуновский городского голову играл, мужа этой дамы с собачкой. То есть Дези его за хозяина должна была признать. Михалков посмотрел на собачку добрыми своими глазами, сказал ей пару слов, где её папа, и скомандовал мотор. Дези шмыгнула в дверь, прыгнула к Кеше на руки и стала его лизать в щёку. Тот оторопел и говорит Мастроянни, что собачка добрая и не кусается. Отсняв несколько эпизодов в Питере, группа переехала в Кострому, снимать тот самый огуречный рассол. Лонский вертелся под ногами, предлагая свои услуги то в управлении повозками, то в уходе за собачкой. Собачка оказалась добронравной и к Сильвии приросла всей душой. А Сильвия всей душой приросла к собачке. Когда в Питере, отмыв её в ванной дорогими шампунями, она спросила у Никиты как зовут собачку, а тот послал за Лонским, я его остановил и сказал, чтоб он не гонял человека, а собачку зовут Дези. Собачка с радостью отозвалась на своё имя, а я подтвердил о себе мнение мага и эрудита.

В Костроме к Марчелло приставили Ивана Сергеича, который по наследству, когда Андрон уехал в Америку, достался Никите. Марчелло жадно тянулся к познанию русской культуры, ходил в церковь, пил водку и обо всём расспрашивал Ивана Сергеича. Ничему хорошему, кроме отборного русского мата, Иван Сергеич научить Марчелло не мог. Ну, как говорится, чему учили, то и получили. В киногруппе к прямым высказываниям Марчелло на отборном русском языке быстро привыкли, а вот на улицах Костромы люди прыгали в стороны и перебегали улицы от греха подальше.

На съёмку сцены проводов Марчелло из России, я вызвал из Питера Ходюшина, большого друга Лонского. С ним-то в паре они пили мою кровушку с завистливыми рожами. Ходюшин перевёз Марчелло с моей дочкой и Митей через ручей, поплясал вместо Марчелло на телеге под песни разгулявшихся цыган, промчавшихся за коляской барина в белом костюме с моим, извините за выражение, лицом и уехал с Лонским домой, не успев шепнуть Никите на ушко, кто я есть на самом деле.

Под осень группа переехала в Италию, на термальный курорт Монтекатинитерме и дело заспорилось. В Италии люди считают свои деньги и работают быстро. Финальные сцены снова приехали

снимать в Питер, на Ладогу. Сева Илларионов должен был убедить Марчелло, какой он дурак, что не бросил жену и не женился на Леночке Сафоновой с такой беленькой, но чужой собачкой. Целую неделю киногруппа плавала на теплоходе по волнам Ладоги, пока в конец все не изблевались. Но расставаться не хотелось всё равно.

В Каннах фильму, который назвали «Очи чёрные» был уготован грандиозный успех. Сильвия д'Амико и Анджелло Рицолли очень влиятельные люди не только в Италии, а талант Марчелло Мастроянни известен по всему миру, а тем более в Каннах, где заслуженным почётом и уважением пользуется его первая жена Катрин Денёв. Марчелло получил приз за лучшую мужскую роль. Пресса сдержанно отозвалась о фильме, но отметила талантливую работу художника и сценариста Александра Адабашьяна. Никита ему этого не простил и надолго отогнал Сашу от своей кормушки. Собачка безвылазно жила у Сильвии в апартаментах и когда Никита со свитой зашли, чтобы забрать её на Родину, она забилась под диван и осталась невозвращенкой.

Премьеру фильма в Питере устроили в кинотеатре «Аврора». Народу набилось много. Творчество Михалкова советские люди любили. Когда пошли первые кадры и на экране появилась Леночка Сафонова с белой пушистой собачкой, в первом ряду какой-то гражданочке стало плохо. Чтобы не мешать наслаждаться высоким искусством великого мастера её взяли под руки и вывели из зала на свежий воздух под непрестанное бормотание какого-то заклинания «дези, дези».

Михалков с ургой

Не было ни гроша, да вдруг алтын. Так у меня в 1990 году произошло с выбором работы на летние месяцы, когда в институте мне давали отпуск на два месяца. С Владимиром Бортко я уже полгода работал в подготовительном периоде его фильма «Афганский излом». И вдруг звонок от друга Никиты Михалкова с просьбой помочь в Китае со съёмкой документального фильма «Монгольский фантом» о пастухах. В Душанбе, куда к Бортко уже приехал Микеле Плачидо, но началась война, ехать расхотелось. Бортко я не сильно подводил, поскольку там находился мой ученик Володя Севастьянихин, который мечтал стать постановщиком трюков. И я выбрал путешествие в Китай к Михалкову.

Тринадцатичасовой перелёт и приземление в пятидесятиградусную жару Пекина произвели неизгладимое впечатление. Три дня я жил в Пекине в шикарном отеле и гулял по шёлковому рынку и площади Тянь-Нянь-Мынь. Когда после томительного переезда я добрался до Хайлара, где базировалась французская киногруппа Мишеля Сейду, снимающая фильм для географического общества Франции, мне показалось, что я добрался до Луны. Манчжурская степь больше всего напоминала другую планету. Михалкову предложила эту работу та же Алла Гарруба, которая была его агентом в Европе уже шесть лет. С её лёгкой руки Никита снял рекламу для ФИАТ под названием «Автостоп» и вот теперь Алла занесла его в степи Маньчжурии снимать пастухов. Моё появление было вызвано ссорой Михалкова с его редактором и вторым режиссёром Толей Ермиловым, которому ветром перестройки надуло в уши мысль о своей большей значимости. Мой приезд вывел Толю за скобки и мгновенно поставил на место. Толя вернулся к своим обязанностям.

Так бы я и вернулся в СССР на свою проректорскую должность, наглядевшись китайских чудес, если бы не привезённая мною «Столичная» водка. Продюсер Мишель Сейду был слабоват на передок и подсел на стаканчик. Приехав полюбоваться Китаем и посмотреть как проходят финансируемые им съёмки пастухов-монголов, он имел встречу с русским режиссёром. Режиссёр наш был не промах и напоил француза на встрече так, что на другой день они обнимались и целовались, как родные братья. Зачем нужна была Михалкову эта дружба, знал только он сам. Разузнав, что Сейду представитель богатейшего французского клана, Никита начал уговаривать его

дать ещё пару миллионов долларов, чтобы он снял для Франции не документальное кино, а настоящее художественное. Сейду это и на фиг не было нужно, но чего муки не сделают по пьяне? Ни сценария, ни замысла ещё не было в помине. Но процесс пошёл.

Срочно был вызван Рустам Ибрагимбегов и начались творческие поиски «синей птицы». Российская нищета и бардак подгоняли творцов железной метёлкой. А точнее — ургой. Это такая длинная дубина с петлёй на конце, которой монгольские пастухи ловят лошадей и других животных, бегающих от них по монгольской степи.

Французская киногруппа во главе с режиссёром Патриком не на шутку занервничала. График съёмок документального фильма встал, время уходило. Михалков поднял бучу и показал, кто в Китае главный. Патрика отозвали во Францию, а с ним Мишеля Кротто и ещё несколько важных членов киногруппы, которые плохо восприняли михалковский экспромт.

Пока творцы судорожно творили, а члены советской киногруппы сходили с ума от обилия товаров в китайских магазинах и забивали ими свои гостиничные номера, я ездил в степь и давал задания китайским рабочим, демонстрируя кипучую деятельность.

Придумав очередную херню, Никита начал портить дорогостоящую киноплёнку и отсылать её на проявку в Париж, требуя при этом срочных сведений о качестве материала. Главный оператор Вилен Калюта, призванный из Украины по причине своей баснословной дешевизны, снимал пейзажи и животных, от чего был в неописуемом восторге. Дела в то время в Украине были ещё хуже, чем в остальном СССР.

Отсняв и отослав около трёх тысяч метров высококачественного Кодака, Михалков объявил забастовку. Материал обратно из Парижа не присылали. Объясняли это профессиональной технологией кинопроцесса, которая требует монтажных листов и склейки по ним материала до понятных эпизодов. Ни монтажных листов, ни вразумительных кинокадров Михалков в Париж не присылал.

Вторую версию абсурда про презервативы Михалков снимал ещё месяц и угробил очередную порцию плёнки. Французы бежали в Париж, как крысы с тонущего корабля. Такое понятное и близкое счастье с их этнографическим фильмом разрушилось на глазах русским режиссёром по кличке Вихрь /он же Никита Михалков/.

Отсутствие образного мышления заменяется поиском подвернувшихся картинок, а чёткое планирование — хаосом трат капризного барчука в посудной лавке. Китайские рабочие

перекопали Манчжурскую степь, Вилен Калюта отснял десять тысяч метров киноплёнки, на которой запечатлел пейзажи, скот, юрту, монгольских пастухов и Володю Гостюхина, изблевавшегося от монгольской водки за ужином в юрте. Лара Удовиченко, так и не нашедшая своей роли в этом фильме скрасила своё трёхмесячное присутствие в степях вкуснейшими блюдами собственного приготовления. Зато подвезло сыграть ролишку мне, когда денег на вызов актёра из России не хватало. По прихоти мастера я ещё успел подготовить из пастухов пару каскадёров и украсить фильм незатейливыми трюками, иллюстрирующими сны Гомбо. Правда езда на горящем грузовике по высохшей степи могла закончится для меня китайской тюрьмой, если бы искра упала на сухую траву и их реликтовая степь была бы охвачена пожаром. Я постарался сделать на машине дым без огня, хотя слышал от взрослых, что такого не бывает.

Проведя в степи три месяца, отсняв вслепую десять тысяч метров киноплёнки, чего могло бы хватить на три фильма, мы приехали в Пекин на торжественный ужин. Китайские братья наградили меня почётным титулом «самого кровожадного тирана», который заставлял их переделывать работу по пять раз. Китайской кухней я был сыт по горло и до сих пор китайские рестораны по всему миру обхожу стороной. В отличие от моих соотечественников, тащивших домой огромные китайские вазы я набил свой ридикюль тонким шёлком и одарил им всех друзей.

Михалков улетел в Париж и там за два месяца из всего калейдоскопа отснятых кадров сложил фильм про демографический кризис и загрязнение окружающей среды в Китае. Вилен Калюта за алкогольный срыв, приведший его к опорожнению всех шкаликов мини-бара пятизвёздочного отеля, что в итоге превысило в два раза его гонорар за снятый фильм, был возвращён Михалковым в его родную Украину. Стараниями семейства Сейду фильм получил на кинофестивале в Венеции «Золотого льва Святого Марка», а Мишель Сейду увлёкся кинематографом и давал деньги Михалкову на его последующие кинокартины «Утомлённые солнцем» и «Сибирский цирюльник», которые с большой выгодой прокатывал по всему миру, кроме России. Так после пятилетнего простоя, на материале географического документального телефильма Михалков с «Ургой» в 1991 году покорил весь мир.

Не бейте евреев, они хорошие

Ещё не свершилась революция 1991 года, но в воздухе пахло нищетой российского народа. Ещё про Чубаса с Березовским никто не знал в принципе, а народ уже взалкал. Хотелось своей лавочки, кооператива и, вообще, независимости. Никто не понимал, что независимости не бывает. Бывает разная зависимость и от разных. В это смутное время два добрых еврея Ефим Грибов и Аркадий Красильщиков вынули на свет труды Шолома Алейхема и написали сценарий «Мы едем в Америку». Не знаю, кому это было нужно? Вроде бы все уже уехали. Может быть хотели всплакнуть о своей нелёгкой судьбе, может хотели напомнить, что они могут сделать с Россией за унижения чертой оседлости. Бог их знает. Но ребята написали сценарий, собрали еврейских артистов Семёна Стругачёва, Диму, таки собрали немного еврейских денег у сына художника — постановщика Беллы Маневич и начали снимать кино про еврейскую жизнь.

Вы, конечно, будете смеяться, но постановщиком трюков они пригласили именно меня. Рядом ходит живой и голодный еврей Дима Шулькин под руку с Александром Самуиловичем Массарским, обегает с утра все киногруппы с предложением своих услуг полукровка Корытин, а они приглашают меня. И предлагают очень приличные деньги. Потом я вспомнил как за тридцать лет борьбы за место под киношным ДиГом меня приглашали Григорий Козинцев, Геннадий Полока, Алексей Баталов, Владимир Мотыль, Владимир Наумов, Сергей Бондарчук, Игорь Масленников, Георгий Юнгвальд-Хилькевич, Андрон Кончаловский, Владимир Воробьёв, Наталья Трощенко, Семён Аранович, Виктор Бутурлин, Никита Михалков, Владимир Бортко, Алексей Герман, Марвин Чёмски, Франко Неро, Марчелло Мастроянни… И я никому из них не давал взятку и даже не обивал пороги их кабинетов на киностудиях. Может я не так уж плох? Может рано я решил бросить это ремесло — терпеть происки конкурентов, а потом рисковать своей жизнью. Нет, решил и точка. Мне уже сорок четыре года. Спасибо, что живой. Займусь чем — нибудь поспокойней. Я проректор всесоюзного института, в конце концов. Напишу книгу воспоминаний.

Съёмки начались в Виннице. Там нужно было снимать пролёты над кладбищем и в доме умершего отца этого еврейского семейства, которое решило бежать из России в Америку. Масштаб моих решений пугал режиссёра. Для какого-то кадра пролёта над старым еврейским кладбищем куклы актёра я вызвал телескопический кран, которых на всё страну было два. Но мой

друг Лёня Наумов успокаивал Ефима Грибова и просил ко мне прислушаться. Этот плохого не посоветует. Фима пытался снять красиво и сэкономить деньги. Ну, как все евреи.

Однажды мы бежали по улицам Винницы всем еврейским кагалом, опаздывали на съёмку. Дорогу перегородил наш кран, водитель которого решил подхалтурить и поднять на колокольню православного храма новенький колокол пудов на десять. Завидев нас, батюшка взмолился о помощи. Евреи набычились. Я припомнил, как мама с папой, православные люди, ничем не брезгуя, освобождали их родственников в Освенциме и мы дружно полезли на колокольню.

Когда мы снимали ограбление поезда, в Петергофе стояла прекрасная осенняя погода. Потом Ефим Грибов придумал для Димы сложную сцену с молитвой, которую десятилетний мальчик должен был читать на крыше идущего вагона поезда. Образ, конечно, красивый, но для Димы очень опасный. После подготовки люка в крыше вагона удалось Диму застраховать и снять эту сцену. Финальную сцену ограбления евреев при переходе через границу мы снимали холодным туманным утром на полянах Александрии под Петергофом. Грибов предложил мне сыграть самому роль главаря шайки, грабящего бедных евреев с большим ножиком. Долго мы с Ефимом Грибовым, Мишей Майзелем и Семёном Стругачёвым придумывали сцену их кровожадного мною ограбления и, как не крутили, она вышла очень жалобной и стыдливой. Уж очень я люблю евреев. Они хорошие.

Последний «Святой»

В январе 1996 года я работал в студии ТРИТЭ Никиты Михалкова его первым заместителем и планировал деятельность многочисленных подразделений. И вдруг, как снег на голову, пришёл заказ из Америки на услуги при съёмках в Москве английской киногруппы фильма режиссёра Филиппа Нойса «Святой» с Вэлом Килмером в главной роли.

В этом отчаянном боевике снималось много американских и английских каскадёров. Координатором с американской группой каскадёров значился мой кумир, каскадёр экстра-класса Ронни Ронделл младший, привлёкший моё внимание в далёких 1980-х годах, снимаясь горящим для оформления обложки диска моей любимой группы Пинк Флойд «Жаль, что тебя здесь нет». Я попросил генерального директора Леонида Верещагина подключить меня к этой работе, чтобы повидаться с моим кумиром.

Встретились мы в отеле «Аэропорт» на Ленинградском проспекте. Ронни оказался довольно крупным, коренастым мужчиной солидного возраста. Мы были с ним одногодками. Но в отличие от меня, давно оставившего карьеру трюкача, он вплотную занимался своей профессией в качестве шеф-каскадёра. Во времена СССР я только мечтать мог о такой встрече, а теперь мы сидели в баре отеля "Аэропорт" и беседовали, словно старые приятели.

Каскадёры, как люди всех других профессий, сразу находят что то общее. И потом они жутко похожи друг на друга. Помню я ждал на встрече в Париже французского каскадёра Реми Жюльена, ученика самого Жиля Деламара, с его группой и узнал их метров за сто среди толпы парижан на Елисейских полях.

Работа российских каскадёров американцам нужна была только в сценах спортивной массовки при захвате старого здания посольства США на проспекте Мира, да пробежки московских жителей в потоке двигающихся автомобилей. Американцы сами готовились исполнять наиболее сложные трюки, такие как прыжок из окна высотки в кузов проезжающего мимо грузовика при побеге главного героя фильма.

Я позвонил Сергею Воробьёву, московскому каскадёру и попросил его подключить к нашей команде моих учеников из Питера — Славу Бурлачко, Володю Орлова, Гену Макоева, Володю Севастьянихина и ещё двоих-троих человек. Подключился к съёмкам московский трюкач Игорь Новосёлов. Проблем с этим не было.

На ночную съёмку у здания американского посольства я приехал первым. Мороз стоял жуткий. К началу съёмки подъехали наши каскадёры — Серёжа Воробьёв, Слава Бурлачко и с ними ещё десяток человек. Начали репетировать по месту и ждать указаний режиссёра. Грелись в автобусе. Ронни со своими ребятами на эту съёмку даже не приехал. Профессиональная этика не позволяла смотреть, как зарабатывают деньги твои коллеги. Это дело режиссёра. Вот когда попросят работать перед камерой за деньги — другое дело.

Работа ладилась и вскоре съёмки в Москве завершились. Филипп Нойс остался доволен. Ронни я больше не встречал. Но работу каскадёром твёрдо решил оставить навсегда. Это уже было не моё дело. Нужно было организовывать предвыборную компанию Никиты Михалкова по агитации за президента России Бориса Ельцина в июне 1996 года. И это была уже совсем другая история.

Список использованной литературы

Бакстер Д. Трюки. История трюков в кино. Макдональд., Лондон. 1973

Барнет Б. Как я стал режиссёром. М., 1946

Булочко К. Т. Обучение юношей рукопашному бою. М., ФиС., 1945

Браунлоу Кевина /Kevin Brownlow/ «Парад окончен», Калифорнийский университет Press, 1976

Бун А. Батальные сцены в кино. Сайнтифик американ. август, 1935

Боал Аугусто /Augusto Boal/. 200 упражнений для актёра. Париж. Высшая национальная консерватория драматического искусства. 1978

Блох Л. С. Фехтовальные приёмы. М., КОИЗ, 1954

Беленький М. Каскадёр. Вокруг света. № 7, 1971

Брагинский А. Жан-Поль Бельмондо., Ростов на Дону. Феникс., 1998

Зациорский В. М. Физические качества спортсмена. ФиС, М., 1966

Вдовин О. Н. Внимание: снимаем трюк. Смена, газета ОК ВЛКСМ,№ 8/17058/ от 10.01.1982

Волконский С. Человек на сцене. 183 с. Спб., Апполон., 1912.

Волконский С. Выразительный человек. Спб., Апполон., 1913

Герасимов С. А. Воспоминание о фабрике эксцентрического актёра., Искусство кино., № 1, 2, 3, 4, 1940

Дубровский В. Евгений Урбанский. М., Искусство, 1968, 144 с.

Деламар Жиль /Gil Delamar/. Риск — моё ремесло. 198 с. Фламмарион., Париж., 1966

Иезуитов Н. М., Пудовкин. Пути творчества, М. — Л., 1937

Жульенн Реми./Remy Julienne/ Тишина. ломается. Фламмарион., Париж., 1978

Кулешов Л. В. Собрание сочинений в трех томах — М., Искусство, 1987

Карин А. А. Каскадёры. Издательский дом «Сказочная страна». М., 2011

Катаева В. Утомлённый солнцем. Коллекция Караван историй. Издательский дом «7 дней», с. 41 № 5, 2014

Козинцев Г. М. «Пространство трагедии» («Дневник режиссёра»). — М., Искусство. 1973.

Козинцев Г. М. Собрание сочинений в 5 томах. Л.: Искусство, 1982–1986

Корчагин М. «Рождён был каскадёром» /статья о гибели

каскадёра А. Андреева/, Советская Россия, газета от 15.03.1987

Коба О., Леви Ж., Каскадёры, Издательство Жером Мартине, Париж, 1967

Кларк Фрэнк, Влахос Петро. Соблюдение правил техники безопасности при обращении с пиротехническими изделиями. СМПТИ № 12, 1973 /БТИ — Мосфильм, 918/

Келлер В. Основы школы фехтования на саблях. Львов., 1959

Макаров С. М. «Искусство клоунады в СССР». Искусство., М., 2010

Монахов. В., По коням! На съёмку! журнал Смена, № 5, 1982

Макаров С. М. «Клоунада мирового цирка». История и репертуар. Искусство. М., 2001

Массарский А. С. За кадром и в кадре. Спб. Триада. 2008

Начинкин М. А. Как погибают, тонут, горят и при этом остаются живыми каскадёры. стр. 46 журнал Советский Союз. № 6, 1974

Никитин Л. «Каскадёр без грима», /интервью с А. С. Массарским/, Советский спорт, газета Комитета по физкультуре и спорту при Совете министров СССР от 03.01.1977

Нисияма Хидетака, Браун Ричард К. Каратэ искусство борьбы «пустой рукой». Рутланд, Вермонт — Токио, Япония. 1962 / перевод на английский. оригинал, 1959

Приходько Е. «Смертельный трюк» над пропастью проблем. Советская культура, газета от 05.07.1986

Плучс К. «Белый клоун». Воспоминание о цирке. Рига, 1963

Пудовкин В. И., Актер в фильме, Л., Государственная Академия Искусствознания , 1934 год.

Петровская Е. Кино — это не погони с отрыванием голов / интервью с каскадёром Н. Ващилиным/, СК Новости, № 5 /235/, 03.05.2007 . Москва

Пудовкин В. Собрание сочинений в трех томах. Всесоюзный Государственный институт кинематографии, М. Искусство 1974–1976 г. 440 с. + 479 с. + 551 с. Том 1: О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. Том 2: О себе и своих фильмах. Кинокритика и публицистика. Том 3: Слово о фильмах. Раздумья о мастерстве. »Кинематограф-наше общее дело…» С общественной трибуны.

Сологуб В., Профессия смелых, журнал Советский экран, № 1, 1974

Столбов В. В., Л. А. Финогенова, Н. Ю. Мельникова «История физической культуры и спорта». 3-е изд., перераб. и доп. — Физкультура и спорт, М., 2000 г.

Сысоев Н. П. Каскадёрские байки, Спб., Профессия, 2000 ISBN 5-86457-178-3

Сысоев Н. П. Настольная книга каскадёра, Спб., Мифрил, 1998

Трауберг Л., Козинцов Г., Крыжицкий Г., Юткевич С., Эксцентризм. Эксцентрополис (бывший Петроград): Гостипография, 1922

Четкарёв В. «Призвание: лошадь и трюк»,/интервью с каскадёром А. Ходюшиным/, Смена, газета Ленинградского ОК и ГК ВЛКСМ от 03.04.1975

Фотографии

Из архива автора

Три толстяка, 1966. Самбисты К. Манчинский, Н. Ващилин — участники трюковых съёмок киностудии Ленфильм

Интервенция, 1967. В. Высоцкий и самбисты В. Кодинцев и Н. Ващилин

Самбисты ЛОС ДСО «Труд». Ленинград. 1963. Н. Ващилин, И. Смирнов, А. Павлов, В. Момот, В. Кодинцев, Б. Пашковский, Г. Черняев — и иногда — спортивная массовка

Б. Пашковский, Г. Черняев, В. Момот, А. Павлов, Б. Орехов, А. Рахлин, В. Кодинцев, С. Белоковский, Н. Ващилин. Юрмала. 1963

Король Лир. 1970. Группа самбистов ЛОС ДСО «Труд», Ленинград, участвующая в трюковых съёмках /спортивная массовка/ в Ивангородской крепости, октябрь, 1969

Король Лир. 1970 Самбисты Олег Василюк и Николай Ващилин, участники трюковых съёмок

Король Лир. Ивангород. 1969. Спортивная массовка самбистов

Любовь Яровая. 1970. Василий Шукшин и Николай Ващилин в эпизоде захвата рабочих-большевиков

Звезда пленительного счастья. Ленфильм. Каскадер Николай Ващилин слушает указания режиссёра Владимира Мотыля. Каскадёры О. Василюк помогает В. Шаварину. 1973

Звезда пленительного счастья. 1975 Каскадеры Ленфильма Б. Василюк, А. Массарский, А. Ходюшин, О. Василюк, Н. Ващилин, В. Шаварин дублируют актёров в сцене повешения декабристов. Петропавловская крепость. 1974

Николай Ващилин и Олег Василюк разрабатывают трюки в сценарии.1976

Каскадер, руководитель студии каскадеров при ЛГИТМиКе Николай Ващилин демонстрирует технику падения с лошади на галопе. Парк «Александрия», Царское село

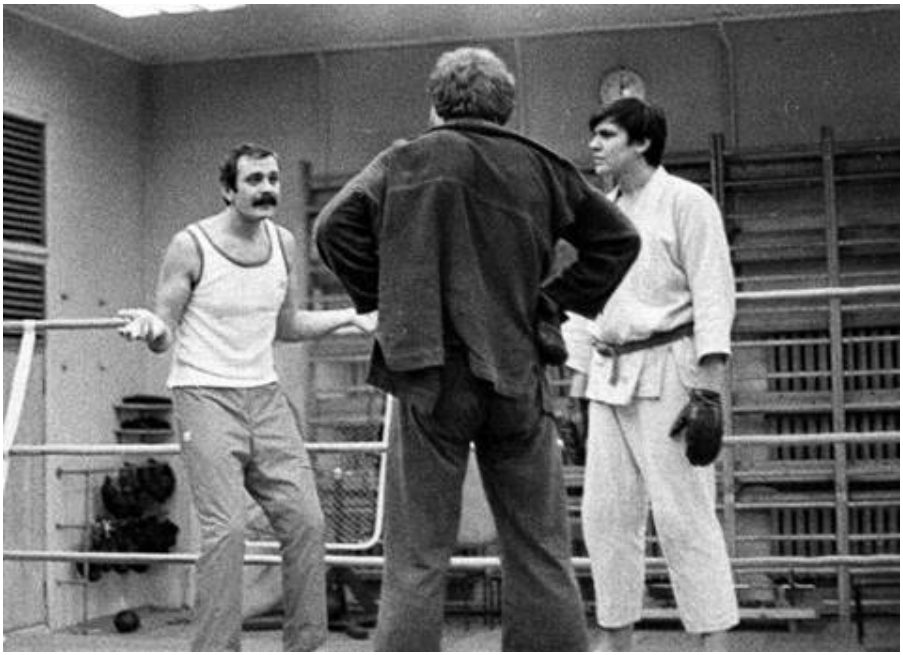
Доцент кафедры физвоспитания ЛГИТМиК, к.п.н. Николай Ващилин проводит занятия по трюковой подготовке. 1973-1984

Доцент, каскадер Николай Ващилин проводит занятия курса трюковой подготовки в ЛГИТМиК с Вячеславом Бурлачко. 1980

Занятия студии каскадеров Николая Ващилина при Ленфильме и ЛГИТМиК… Парк «Александрия». Царское село. 1983

Студия каскадеров Николая Ващилина при Ленфильме. Е. Прокашев, В. Павлов, А. Савич, С. Головкин, В. Нёмов, С. Сокольский, К. Демидов, Ю. Ковач, В. Шлыков, Ю. Верёвкин, В. Тач, С. Рыкусов. Парк «Александрия». Царское село.1984

Студия каскадеров ЛГИТМиК доцента Николая Ващилина в телепередаче В. Вишневского «Ох уж эти ребята»: Ю. Верёвкин, Г. Тугушев, А. Покрамович, Г. Старков, Н. Ващилин, Д. Шулькин. 1975



Занятия доцента Николая Ващилина по трюковой подготовке. ЛГИТМиК. Репетиция драки «Вокзал для двоих». 1982

Занятия студии каскадеров Николая Ващилина. Парк «Александрия». Царское село. 1974

Студия каскадеров Николая Ващилина. А. Ходюшин осваивает посадку в седло после завала лошади. «Парк «Александрия», Царское село. Статья в газете СМЕНА от 03.04.1975 «Призвание: лошадь и трюк»,1974

Руководитель студии каскадёров, мастер спорта СССР, доцент кафедры физвоспитания ЛГИТМИК /СпбГАТИ/ — Николай Ващилин. 1980

Каскадер Юрий Веревкин, администратор Студии каскадеров при Ленфильме, консультант по трюкам Актёрского отдела киностудии Ленфильм. 1983–1984

Каскадеры студии Николая Ващилина — А. Ковалев, А. Фролов, О. Петров, С. Сокольский. 1984

Каскадер студии Николая Ващилина — мастер спорта СССР Александр Фролов выполняет трюк. Сертолово. Учебный полигон МО СССР. 1984

СОВЕТСКИЙ СОЮЗ
№ 6 (292)
1974 г.

В НОМЕРЕ

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ

Беседуя с директором киностудии «Ленфильм» Виктором Блиновым, Александр Массарский рассказывает о безымянных героях кинематографа, чьи имена редко появляются в титрах фильмов и о значении работы которых актер и режиссер Алексей Баталов писал: «Прокладные сцены или игровые куски с виртуозным эффектного трюка остаются необходимым элементом, а зачастую украшением самых серьезных фильмов».

БЛИНОВ. Каскадеру, как правило, человек разносторонний, владеющий несколькими профессиями. Каскадеры и мастера спорта по борьбе самбо Николай Вашкин, Владимир Шавкунов, Владимир Бегиров — инженеры. Анатолий Мальгин — кандидат химических наук. Владимир Сергиев — официант в ресторане «Метрополь». Анатолий Хлудеев — директор комсомольской школы. Олег Веселков — механик по обслуживанию самолетов. Ирина Исаченко — студентка института физкультуры и мастер спорта по плаванию...

У каскадеров высоко ценятся разносторонняя спортивная подготовка. Мы знаем, что Александр владеет всеми видами оружия, прекрасный наездник, виртуозно водит мотоцикл и автомобиль, прыгает под воду и падает с высоты. Конечно, есть среди каскадеров и свои солисты. Скайбо Олег Васильев лучше всех падает с высоты, Анатолий Хлудеев — фехтует на лошади...

МАССАРСКИЙ. Как говорил знаменитый французский каскадер Жель Дельмар, каскадеры не «играют с опасностью», они работают на грани опасности, делают все, чтобы эту грань не перейти».

БЛИНОВ. Какое, по вашему мнению, главное качество, необходимое каскадеру?

МАССАРСКИЙ. Какое главное, не знаю. Если перечислить все, получится очень много. Каскадер должен делать все немедленно. Если есть малейшее сомнение в удаче, снимать нельзя. Нужно проверить все очень-очень. Вот пример. Идет съемка эпизода в фильме «Блокада». По насыпи движется пассажирский поезд. В нем тысячи людей — женщины и дети из оккупированных гитлеровцами районов. Налетают фашистские самолеты. Взрывы бомб. Два вагона в середине состава объяты пламенем.

Именно в этих вагонах шестнадцать каскадеров.

Паровоз резко останавливается у съемочной камеры. В панике пассажиры — участники массовки устремляются по насыпи вниз, к спасительной роще. Наша задача — выпрыгнуть из горящих вагонов на насыпь и присоединиться к бегущим.

Как готовили этот пожар? Привезли бочку солярки и вылили в пространство между двойными стенками вагонов. Старинок пожарник протянул в вагон шланг, чтобы в нужный момент присоединить к автопоезду и устроить спектакль. Мы же не очень на него надеялись, думали, если пламя разгорится, бог с ним, сгорим.

Но пламени мы вначале и вовсе не увидели. Как только подожгли солярку, вагон быстро заполнился черным дымом, мы потеряли друг друга из виду. К счастью, в этот момент прилетели самолеты. Режиссер Михаил Ершов скомандовал: «Начали!» И мы мгновенно выпрыгнули на насыпь.

Снятый кадр, по-видимому, не удовлетворил режиссера. Ветер дул в нашу сторону. И поэтому мы задыхались в дыму и слегка подкрашивались на огне, а снаружи оператор пламени не видел, так как оно страшительно пожирало все внутри вагона. Поэтому режиссер предложил: «Давайте, ребята, пока еще горят вагоны, сделаем с лоду дубли».

Мы быстро заняли свои места. Текут минуты ожидания команды. Жара невыносимая, загорелись, скручиваются волосы у моих парней, занялась одежда. Но мы ждем как спасения сигнала: «Начали!» Ждем, а команды все нет, потому что еще не появились в кадре самолеты.

Наконец команда! Мы прыгаем из окон на насыпь. Теперь уж вагоны горят ярким пламенем.

К счастью, ожоги оказались неопасными. Когда имеешь дело с огнем, всегда очень сложно, а поэтому и невозможно предусмотреть все детали. И на случайно быстрое и яркое фехтующие каскадеры говорят: «По-настоящему мы боимся только огня».

БЛИНОВ. Такая большая постановочная картина, как «Блокада», — первенство для каскадеров. Помню, когда я проезжал в Кавказлово, где была построена декорация для съемок эпизода Гуровского выхода, меня удивило, как быстро и слаженно удалось снять эту массовую сцену.

МАССАРСКИЙ. То, что вы видели на съемочной площадке, готовили осетров массаж. Кроме двух десятков каскадеров, участвовало еще бо-

Окончание беседы — на стр. 52.

Статья о каскадерах в журнале «Советский Союз», № 6 /292/, 1974

Тренировка каскадеров в студии доцента ЛГИМиК Николая Ващилина /слева/, справа каскадёр Владимир Шаварин. Сенатская площадь, Ленинград. 1974

В черных песках. Ленфильм. 1971. Дублер Николай Ващилин с актером Бибо Ватаевым, дублёр Владимир Кодинцев с актёром Дагуном Омаевым. Близ Бухары. 1969

Блокада. 1973–1977. Ленфильм. Каскадёры В. Шаварин и Н. Ващилин в сцене рукопашного боя на Невском пятачке

Доцент ЛГИТМиК, каскадер Николай Ващилин демонстрирует безопасный способ падения при сбивании человека машиной. За рулём каскадёр, мастер спорта СССР — Георгий Старков. Каменный остров, ЦПКиО, Ленинград. 1975

Блокада. 1974–1977 Ленфильм. Справа — каскадёр Николай Ващилин. 1973

Блокада. 1974–1977. Слева Юрий Веревкин, мастера спорта СССР Николай Ващилин, Леонид Орешкин, Владимир Багиров, Владимир Шаварин

Стрелы Робин Гуда. Рижская киностудия. 1975. Каскадёр Николай Ващилин /дублёр актёра А. Масюлиса в роли шерифа/ на коне и Александр Филатов после съёмки рыцарского турнира

Стрелы Робин Гуда. 1975. Каскадёр Николай Ващилин /слева/ бьется на мечах с актёром Борисом Хмельницким в роли Робин Гуда

Стрелы Робин Гуда. 1975. Актеры Борис Хмельницкий, отец Тук и Николай Ващилин в сцене ужина шайки Робин Гуда в пещере. Близ Краков, Польша, 1975

Сибириада. Мосфильм. 1976–1978. Э. Вайсберг, О. Шишацкая, Иван Сергеевич, Б. Вельшер, Л. Пааташвили, Н. Ващилин, Л. Габелая, А. Кончаловский, В. Субботин, Ф. Клейман, П. Морозов

Сибириада. Мосфильм 1976–1978. Каскадер В. Субботин прыгает с сосны на сосну на высоте 20 метров со страховкой

Сибириада. Мосфильм. 1976–1978. Актер Виталий Соломин на вершине сосны со страховкой каскадёрами группы Николая Ващилина

Сибириада. Мосфильм. 1976–1978. Взрывы на болоте и драка на берегу реки. Актёры В. Соломин, А. Потапов, А. Плешаков, С. Шакуров, В. Перов, режиссёр Андрей Кончаловский и каскадёр, постановщик трюков Николай Ващилин

Ярославна, королева Франции. 1976. Постановщик трюков Николай Ващилин в перерыве съёмки боя с актёром Василием Ливановым. Крым

Ярославна, королева Франции. 1976. Сцена ограбления обоза Ярославны шайкой Чёрного рыцаря. Актёр Василий Ливанов бьётся с вице-чемпионом СССР по самбо Игорем Андрониковым. Крым

Ярославна, королева Франции. 1976. Постановщик трюков Николай Ващилин, оператор Валерий Федосов, пиротехник Александр Яковлев и режиссёр-постановщик Игорь Масленников обсуждают сцену боя. Крым

«д'Артаньян и три мушкетёра», Одесская киностудия, 1978. Каскадёр и постановщик трюков Николай Ващилин атакует Михаила Боярского в роли д'Артаньяна в бою у дома Бонасье. Львов. 1978

Бой мушкетеров и гвардейцев в монастыре де ШО. Львов.1978

Каскадер и постановщик трюков Николай Ващилин и режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич перед съёмкой боя мушкетёров с гвардейцами в монастыре де Шо. Армянская церковь. Львов. 1978

Каскадёр и постановщик трюков Николай Ващилин падает от удара Портоса в засаде на Гаврской дороге. 1978

Каскадер и постановщик трюков Николай Ващилин дублирует актера Валентина Смирнитского в роли Портоса в сцене засады на Гаврской дороге. 1978

Каскадер Олег Василюк падает от удара Портоса во время драки в монастыре де Шо. Армянская церковь. Львов. 1978

Группа каскадеров Геннадий Макоев, Николай Ващилин, Николай Павлюк, Сергей Васильев, Иосиф Кринский в перерыве съёмок драки гвардейцев и мушкетёров в «Красной голубятне», Одесская киностудия, 1978

Каскадер Николай Ващилин и режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич ставят сцену боя мушкетёров с гвардейцами в монастыре Дешо. Армянская церковь. Львов. 1978

Каскадер и постановщик трюков Николай Ващилин бьется на шпагах в монастыре де Шо с Игорем Старыгиным в роли Арамиса. Армянская церковь. Львов. 1978

Ученик Николая Ващилина, каскадер Геннадий Макоев демонстрирует прыжок с высоты 10 метров в страховку. 1978

Пожелания мушкетеров постановщику трюков Николаю Ващилину после съемок. Львов-Одесса. 1978

Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона. Ленфильм. Режиссер Игорь Масленников, оператор Юрий Векслер, В. Ливанов, В. Соломин, Л. Куравлёв, Н. Ващилин с дочерью Ольгой и другие члены киногруппы. 1984

Василий Ливанов в роли Холмса и Виктор Евграфов в роли Мориарти на съемке смертельной схватки у Рейхенбахского водопада под руководством Николая Ващилина. Гегский водопад в Абхазии. 1979

Каскадер и постановщик трюков Николай Ващилин репетирует сцену схватки за Василия Ливанова с Виктором Ефграфовым. Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона. Ленфильм. 1979-1986

Красные колокола. Мосфильм. Каскадеры А. Покрамович и Н. Ващилин страхуют актёров Сидней Ром и Франко Неро во время съёмок штурма Зимнего дворца с массовкой 10000 статистов. Ленинград. 1981

Каскадеры студии Николая Ващилина /В. Севастьянихин, С. Шульга, О. Василюк, М. Бобров/ после съёмки подъёма флага на шпиль Петропавловской крепости. Красные колокола. 1981

Советско-Мексиканское производство

СССР
„Мосфильм"
Москва, 119285,
Мосфильмовская, 1
телекс MSC 7293
телефоны: 143-97-50, 143-35-14

„КРАСНЫЕ КОЛОКОЛА"

Мексика
„Америка"
Мехико, 21, Д. Ф.
Кавказа де Тлалнан 2516
Телефон 6-77-90-11

шифр 272

« 25 » октября 1982 г.

Директору киностудии "ЛЕНФИЛЬМ"
т. Аксёнову В.Е.

Выражаю свою благодарность каскадёрам вверенной Вам киностудии тт. Василюку О.Н., Ващилину Н.Н., Николаеву Ю.Ю., Шульге С.Н., Боброву М проявивших при съёмках трюковых эпизодов нашей картины высокую организов ность, профессиональный уровень работы и творческое отношение к порученно делу.

Режиссёр-постановщик
Народный артист СССР С.Ф. БОНДАРЧУК

Красные колокола. Мосфильм. 1981. Режиссер С. Ф. Бондарчук организует трюковую съёмку с каскадёрами Николая Ващилина для Франко Неро

Сергей Бондарчук в фильме «Корабли штурмуют бастионы», Мосфильм, 1953. Режиссёр М. Роом

Режиссер С. Ф. Бондарчук дает указания каскадерам С. Шульге и Н. Ващилину. Красные колокола. 1981

Остров сокровищ. Ленфильм. 1982. Актеры О. Борисов, Н. Крюков, Г. Сысоев, В. Костецкий и каскадёры студии Николая Ващилина — О. Василюк, С. Шульга, В. Бурлачко, В. Севастьянихин, И. Кринский. Новый Свет. 1982

Остров сокровищ. Ленфильм. 1982. Режиссёр Владимир Воробьёв в роли пирата

Постановщик трюков Николай Ващилин репетирует атаку форта с каскадером Иосифом Кринским

Пётр Великий. США. Каскадёры Б. Кумалагов, Р. Романов, Н. Ващилин, В. Шлыков, А. Савич, А. Ковалёв перед съёмкой сцены Полтавской битвы. Суздаль. 1984

Меня, как репортера, интересовало не только, как «снимается кино», но в еще большей степени настроения и впечатления наших гостей. Вот что сказал главный монтажер Джеймс Хеккерт: «Когда я поближе познакомился с вашими людьми, я убедился, что они хотят жить в мире, воспитывать детей, заниматься своим делом. Очень жаль, что не знаю языка».

Дух сотрудничества, взаимопонимания царит в съемочной группе, и это всем нравится. Люди, очень мало, очень плохо и очень понаслышке знавшие друг друга, вдруг столкнулись лицом к лицу и работают рука об руку, работают увлеченно, дружно. «Ваши люди — профессионалы очень высокого класса,— делился Торен своими впечатлениями.— Актеры — превосходны. Каскадеры — экстра-класса! Попов — гениален!»

Александр Попов, художник-постановщик, воссоздал в своих декорациях петровскую эпоху. У кирпичных стен Спасо-Евфимиева монастыря он постро-

Интервью с продюсером сериала «Пётр Великий» Матином Чемски

Петр Великий. США. 1985. Каскадеры Б. Кумалагов, С. Дорофеев, Р. Романов, А. Смекалкин, М. Кантемиров перед сценой Полтавской битвы. Суздаль. 1984

Максимилиан Шелл в роли Петра Великого с группой каскадеров Николая Ващилина. Суздаль. 1984

14.03.86 № 7/1386

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР ПО КИНЕМАТОГРАФИИ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ КИНОСТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ ИМ. М. ГОРЬКОГО

129626, Москва, ул. С. Эйзенштейна, 8 Тел. 181-04-14

СПРАВКА

«7» марта 1986 г. № 78/12

Выдана Ващилину Н.К. в том, что

она (он) работает на к/к «Петр Великий» по авторскому договору с 110 от 12.I.84 с 12.I.84 – 30.II.85 в качестве каскадера и постановщика трюков

ее среднемесячной заработной платой (окладом) 1/6 части ставки

Справка выдана для представления Киностудии Детских

Пом. директора по кадрам

Старший бухгалтер (Денисова Т.В.)

Тел. киностудии им. М. Горького. Зак. 172—300

Каскадеры А. Савич, Н. Ващилин, В. Шлыков, Р. Романов. Суздаль. 1984

Каскадеры группы Усена Кудайбергенова /вверху/ — Е. Богородский, В. Шлыков, братья Дикабаевы, К. Бутаев /наголо стрижен/ и другие. 1986

В гостях у Николая Ващилина. Ленинград. Кронверкский пр. 61–32. 1986

Очи черные. Италия. 1986. Актриса Елена Сафонова и дочь Марчелло Мастроянни — Кьяра на съёмочной площадке. Кострома. 1986

Очи черные. Италия. А. Михалков, Н. Михалков, О. Ващилина, М. Мастроянни, Т. Ващилин. 1986

Мачелло Мастроянни в гостях у Николая Ващилина. Ленинград. 1986

Голова Горгоны. Студия им. М. Горького. 1986. Каскадеры Н. Ващилин, В. Бурлачко, помреж Оля, Ю. Ковач, А. Ходюшин, С. Головкин, В. Медведев, асс. Лена. Зеленоград

Собака Баскервилей. Никита Михалков в роли сэра Генри после трюка. 1981

Стрелы Робин Гуда. Мальборк. 1975. Каскадёр Николай Ващилин дублирует Маленького Джона при спуске со стены замка. Внизу - режиссёр Сергей Тарасов

Актер Владимир Гостюхин и каскадер Николай Ващилин после трюка. Урга. Китай. 1990

Урга. Никита Михалков со съемочной группой в степях Маньчжурии. 1990

В школе пантомимы у Жака Лекока. Париж. 1989

Мы едем в Америку. Ленфильм и 20 век. Каскадёр и постановщик трюков Николай Ващилин. Петергоф. 1991

Писатель О. Коба, Николай Ващилин и Реми Жульен. Париж.1989

Комендантский час. Ленфильм. Режиссер Наталия Трощенко и оператор Александр Чечулин с киногруппой после трюковых съёмок. Даугавпилс. 1984

Святой. Великобритания. 1996. Режиссер Филипп Нойс. Николай Ващилин и продюсер Анатолий Давыдов

Жан-Поль Бельмондо и Николай Ващилин в Ленинграде. 1982

Высшая национальная консерватория драматического искусства. Профессора Франсуа Надаль, Рауль Бийре и Николай Ващилин с супругой. Париж. 1989

Урга. Камера уан, Франция, ТРИТЭ, Россия. 1990. Каскадер Николай Ващилин репетирует трюк для сцены с пленением Гомбо. Китай. 1990

Приз Золтой лев за фильм «Урга». Студия ТРИТЭ. 1992

Каскадер, заместитель председателя правления студии ТРИТЭ Николай Ващилин и председатель правления студии ТРИТЭ Никита Михалков с призом ОСКАР, полученным за фильм «Утомлённые солнцем», 1995